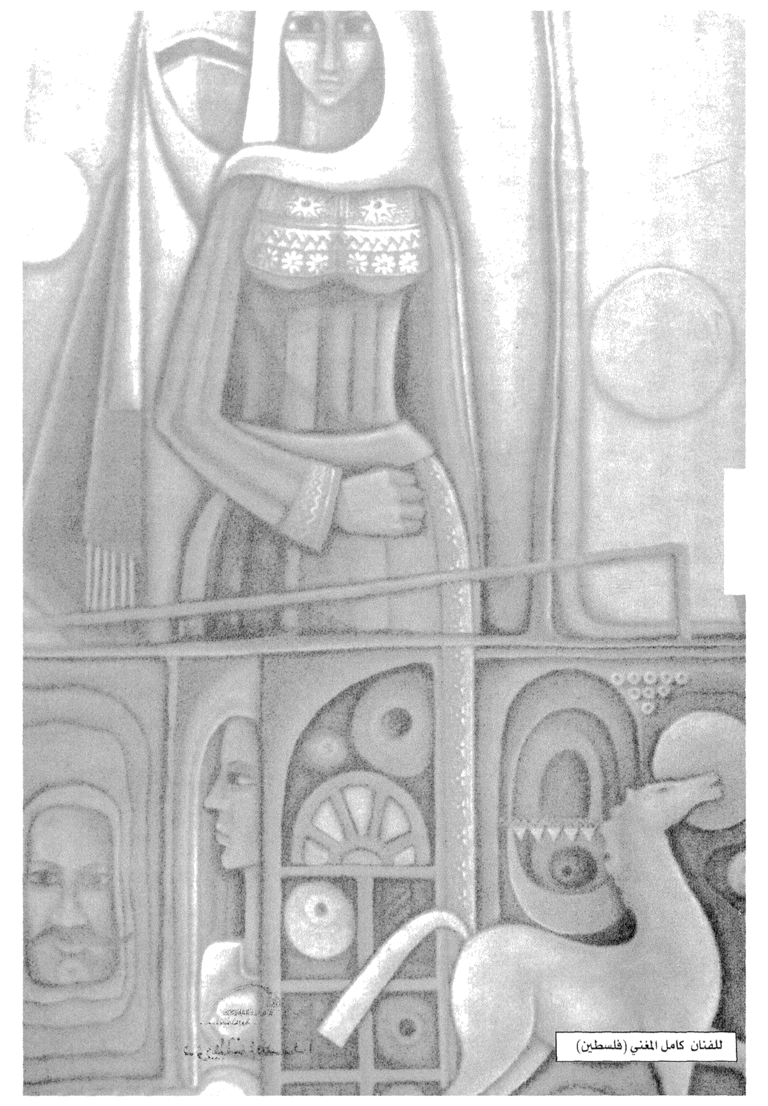
العـدد الرابع بعـد المائه

عمّان

مجلة ثقافية شهرية





للفنان كامل المغني (فلسطين)

إدانة لواقعنا الثقافي الذي ساوى بين العمالقة والهواة..!!

نشعر بفرح لتلك الأصوات التي أخذت تتعالى من قبل قامات ثقافية لها سمعتها واحترامها الكبيران في العديد من الملتقيات، والمنتديات، والمهرجانات، مطالبة بشجاعة وصراحة شديدتين وجوب التصدي لوقف هذا التداعي الخطير الذي تشهده الساحات الثقافية العربية. وبنسب متفاوتة طبعاً. سواء على صعيد تكريس حالة من رداءة المنجز الثقافي أو من خلال منح صكوك الإبداع لفسح المجال أمام مئات الهواة للحصول على عضوية الهيئات العامة في الروابط والإتحادات الثقافية بغياب أية معايير موضوعية تؤدي إلى غربلة تجاربهم التي لا ترقى للنشر في بريد القراء، مما يشجعهم على التمادي في جرأتهم واستخفافهم بقيمة الكلمة لاعتقادهم أن الكم من هذه الترهات هي المقياس والمعيار لتكريس الصفة التي منحتهم إياها تلك الروابط والإتحادات الثقافية العربية.

والمحزن أنه في الوقت الذي يتم فيه التشدد لاختيار مطرب أو مطربة عربية بحيث يتم حشد عدد هائل من النقاد والمختصين على مدار عام كامل لاختيار واحد أو واحدة من بين عدة آلاف من المتسابقين، ثم يطرح الأمر على الاستفتاء الشعبي بمشاركة عدة ملايين من المستمعين، فإن الأمر. على خطورته. على الصعيد الثقافي لا يتطلب من لجان العضوية سوى أن يتقدم الشخص الراغب بالانضواء لتلك الاتحادات والروابط بمجموعة قصصية، أو ديوان شعري قام بطبعه بعد موافقة روتينية من دائرة المطبوعات لإنها لم تكتشف فيه ما يسيء إلى الدين أو الأخلاق العامة فقط لا غير. ويتزامن ذلك أيضاً مع وجود تشريعات محلية وعربية ودولية تفرض شروطاً صارمة لمن يتقدم للفحص للحصول على رخصة قيادة سيارة، وللطبيب الذي يتهاون في تشخيص المرض الحقيقي لمرضاه، وللمصنع الذي يخالف المواصفات والمقاييس المعمول بها في الإنتاج والتسويق، بينما لا نجد تشريعاً قانونياً أو ميثاقاً أخلاقياً بين النقاد يلتزمون من خلاله بتعرية أولئك الذي يفسدون عقلية هذا الجيل باستهتارهم بخطورة تداول الكلمة الرديئة في أوساط هذا الجيل الذي يعاني في هذه المرحلة. بالذات. من تراجع خطير في اهتمامه بضرورة الرقي بمداركه العقلية، للتمييز بين الغث والسمين. ولعل الاستطلاعات الأخيرة التي جرت بهذا الشأن في أوساط الخريجين في الجامعات تظهر بوضوح أننا في مواجهة كارثة حقيقية ستكون لها انعكاساتها المدوية لأجيال قادمة إذا استمر هذا الوضع على ما هو عليه الآن. وإلاّ ما معنى أن تكون لدى كل رابطة أو هيئة ثقافية في طول هذا الوطن العربي وعرضه لجان متخصصة في النقد الأدبي تضم نخبة لا يمكن التشكيك بكفاءتها ونزاهة أعضائها، ومع ذلك فإن أعداد المنتسبين لتلك الروابط والإتحادات والهيئات الثقافية تتكاثر كالجراد، لأن قبولهم تم وفق شروط أقل صرامة وأكثر تساهلاً من قبول المنضوين لاتحاد المزارعين أو غرف التجارة، أو أصحاب السيارات الشاحنة، أو المخابز..

لقد تم ويتم ارتكاب هذه الجناية بحق الثقافة الوطنية والمتلقين لها لاعتبارات لا تخلو من المزاجية والمجاملة، وإذ بنا نكتشف أن أعداد المثقفين لدينا وفق تلك المعايير آنفة الذكر أكثر عدداً من أقرانهم في الصين وأوروبا والإتحاد السوفيتي سابقاً.

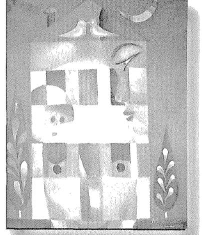
ترى كيف تسلل هؤلاء وتم منحهم شرف العضوية هذه، ومنهم من لم يكتب سطراً واحداً يضيف إلى مشهدنا الثقافي الوطني أو القومي ما يحسب لصالح هذا المشهد، بل على العكس فإنه يشكل إساءة بالغة إليه.

أسوق هذه الخاطرة ونحن نحيي الذكرى الثانية لوفاة الروائي الأردني المبدع مؤنس الرزاز، وبمناسبة وفاة الروائي العربي الكبير عبد الرحمن منيف. ترى ماذا عسانا نقول لهما في هذه المناسبة، هل نقول أننا لم نشعر بخسارة لفقدانهما طالما أن لدينا الآلاف ممن ذكرت، أم نعتذر منهما ولروحيهما من خطيئتنا التي جعلت من هم دون قامات قرائهما وعشاق أدبهما نداً لهما ولمنجزهما الثقافي الكبير..؟



رئيس التحرير

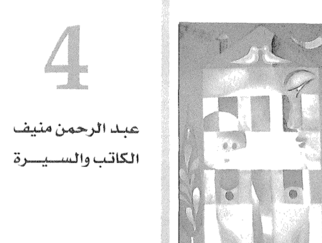




الغـــلافـــان الأول والأخـيـــر (خـــارجي)

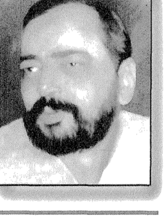
للفنان عـــامـــر رشـــاد

المحتويات



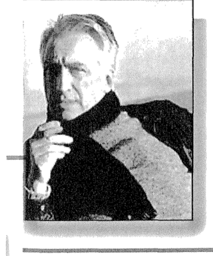
4

عبد الرحمن منيف
الكاتب والسيـــرة



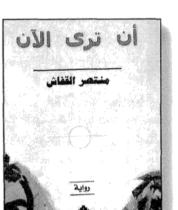
12

ملف خاص بمناسبة
مرور عامين على رحيل
مـــؤنس الرزاز



50

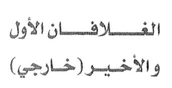
رولان بـــــارت
واشكاليـة النقـد



64

قـــراءة في
"أن تـــرى الآن"





AMMAN
عمّان

104

شباط / ٢٠٠٤

تصدر عن

امانة عمّان الكبرى

المراســـلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

البريد الالكتروني: e-mail: Amman_mg@go.com.jo

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

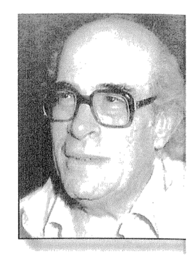
(٢٠٠٢/٨٣٣ /د)

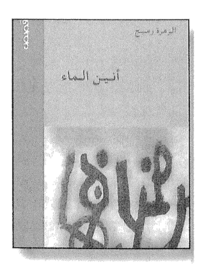
التصميم والاخراج

ريما أحمد السويطي

ملاحظة

- ترسل الموضوعات مطبوعة ولا تقبل إلاّ النسخة الاصلية.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.







عبد الرحمن منيف: الكاتب والسِّيرة

د. إبراهيم خليل

أن تفجع الرواية العربية بواحد من فرسانها وهو عبد الرحمن منيف فلا يعني أن الصراع انتهى وأن منيفا قد غاب عن الميدان. فميراثه الغني، وعطاؤه الثرّ يبقيان الفارس الشجاع في معترك الأقران، شاهرا قلمه الذي هو أحد من السيف، وأكثر طعنا من السنان.

فرواياته "قصة حب مجوسية" و"الأشجار واغتيال مرزوق" ١٩٧٣ وشرق المتوسط ١٩٧٥ وحين تركنا الجسر ١٩٧٦ والنهايات ١٩٧٨ وسباق المسافات الطويلة ١٩٧٩ وعالم بلا خرائط ١٩٨٢ ومدن الملح بأجزائها الخمسة: التيه ١٩٨٤ والأخدود ١٩٨٥ وتقاسيم الليل والنهار ١٩٨٩ والمنبت ١٩٨٩ وبادية الظلمات ١٩٨٩. والآن هنا.. شرق المتوسط مرة أخرى ١٩٩١ الى جانب أرض السواد ٢٠٠٢ وكتب عديدة تجمع بين أدب الرحلات والمذكرات والسيرة والمقالات السياسية والفكرية والثقافية، منها الكاتب والمنفى(١٩٩٢) وذاكرة للمستقبل (٢٠٠١) ورحلة ضوء (٢٠٠٣) وسيرة مدينة (١٩٩٣). والديمقراطيةّ أولا (١٩٩٥) ولوعة الغياب (١٩٩٨) وعروة الزمن الباهي (١٩٩٩) وغيرها من كتابات تضيق عن الحصر وتستعصي على الإحصاء مما تفرق في صفحات المجلات والجرائد: أقول هذا العطاء الدافق في شرايين الثقافة العربية المعاصرة وعروقها يشهد بحضوره الدائم ووجوده المطلق الذي إن غاب فيه الجسد تجلت مكانه عظمة الروح.

بضعة آلاف من الصفحات سودها قلم عبد الرحمن منيف ليتمتع بها القارئ العربي وينتفع بما فيها من تحليل لهذا الواقع المضطرب الرجراج الذي يجعل من مؤلفها شاهدا على العصر، ووثيقة من وثائقه لا تبليها الأيام ولا يفنيها زمان. فمن هو عبد الرحمن منيف؟ من هو أبوه؟ وأين كانت ولادته؟ وما هي مراحل طفولته؟ أين تعلم تعليمه الابتدائي والثانوي؟ وهل أتيح له أن يدرس في الجامعات؟ أي الجامعات حظيت بتلمذة الكاتب الكبير؟ وبماذا تخرج فيها وأين أتم تعليمه العالي؟ ما المدن التي زارها فكانت له فيها ذكريات انطبعت آثارها في رواياته المتعددة؟ ما الوظائف التي تقلدها وما هي انعكاسات سجله المهني على عطائه الكتابي؟ ما هي الأفكار المهمة والرئيسة التي طرحها في مؤلفاته سواء الأدبية منها أو تلك التي تتقاطع مع الأدب؟

هذه الأسئلة وأسئلة أخرى غيرها ستكون مدار حديثنا في هذه المقالة التي نحاول فيها أن نلملم أجزاء سيرته



فقيد الرواية العربية
عبد الرحمن منيف

مما كتب على الرغم من أنه كصديقه عروة الزمن الباهي رحل عنا رحيله المفاجئ دون أن يترك لنفسه فرصة الإدلاء بشهادته المباشرة تاركا لرواياته العديدة أن تكون شهادة غير مباشرة عنه. كغيره من البدو ترك أبوه موطنه الأصلي في نجد مع قافلة من قوافل الإبل وبدأ رحيله بحثا عن الرزق. وقد طال به السفر والترحال إذ كان كثيرا ما يتوقف في مكان ليجلو عنه بعد زمن. لذا كثرت المحطات في طريقه: في العراق أقام مدة قصيرة ثم في الشام وبعد شهور طويلة امتدت سنة أو أكثر عاد الى نجد لا ليستريح طويلا. إذ ما عتم أن شد الرحال ثانية. وفي إحدى رحلاته تجمع لديه قدر لا بأس به من المال فعاد الى نجد حيث تزوج بامرأته الأولى. ويبدو أن من طبيعته أن يضيق به المكان إذ استقر به طويلا لذا حمل أسرته الصغيرة وإبله وماشيته واستأنف السفر ليقيم في البصرة ثم في بغداد ثم في دمشق التي قرر فيها أن يتزوج من امرأة أخرى.

وزواجه من امرأة شامية جعله يتخذ من دمشق مقرا دائما الى جانب مقره السابق في نجد، فهو يطوف في البلاد ثم يعود الى دمشق. فكأنها أصبحت نجدا أخرى، وكأنّ لسانه حاله يقول:

إن تتهمي فتهامة وطني   أو تنجدي يكون الهوى نجدُ.

ويذكر عبد الرحمن منيف شيئا مهما يأبى إلا أن يكون له فيه مغزى. فقد توقف والده عن السفر والترحال لا لأنه أصبح زاهدا في الحركة راكنا الى الإستقرار وطيب الإقامة ولكن لأن الظروف تغيرت فجاء المستعمرون بحدود رسموها ليفصلوا بها بين أجزاء الوطن الذي يتنقل فيه حرا لا يسأل من أين يجئ أو الى أين ينوي الذهاب.



وأحدثت جوازات سفر وقامت حكومات بشرطة وحراسة غايتها منع المتسللين من بلد الى آخر. وأصبحت الحركة مقيدة بكثير من الشكليات لذا آثر أن يختصر جزءا من رحلاته وأن ينيب عنه آخرين فكان يرسل بعض أقربائه أو أصدقائه أو أولاده بدلا عنه في رحلاته الجديدة.

البداية من عمّان:

وفي عام ١٩٣٣ وفي أثناء مقامه بعمان التي رحل اليها من دمشق ولد عبد الرحمن.

ولم تكن في نية الأب الإقامة طويلا بل كان يريد، وفق ما يذكر المؤلف عن نفسه، البقاء فيها لمدة قصيرة يواصل بعدها سفره الى نجد عازما على الإستقرار هذه المرة.

كان مكتب الشيخ حافظ هو السجن الأول الذي يتردد اليه الطفل

ويبدو أن احتفاءه بمولوده الأخير عبد الرحمن أجبره على البقاء، وفي هذه الأثناء داهمه المرض ولم يمهله طويلا. وعاش عبد الرحمن في ظروف لا تدعو إلا للقلق. ومع هذا فقد وجد ذووه أن عليهم إرساله الى الكتاب. وكانت عمان في ذلك الحين ملأى بالكتاتيب التي يقصدها الأطفال من أبناء الأغنياء والفقراء على حد سواء ليتعلموا مبادئ القراءة ورسم الحروف وتهجئة الألفاظ وحفظ سور قصيرة من القرآن وترتيلها ترتيلا جيدا حتى وإن لم يفهموا معانيها الفهم الذي يقتضيه التفسير والعلم بالشرع أو العمل به. وفي كتابه "سيرة مدينة" الذي ظهرت الطبعة الأولى منه عام (١٩٩٣) وأعيدت طباعته طبعة خاصة في بيروت مزينة بصور ورسوم من ريشة الفنان مروان قصاب باشي، يحدثنا منيف عن كتاب الشيخ حافظ قائلاً:

"كان مكتب الشيخ حافظ هو السجن الأول الذي يتردد إليه الطفل. كان يقع في أول جبل عمان، على السفح الجنوبي، نهاية شارع خرفان..." أما طريقة جلوس التلاميذ فالكبار -تلاميذ الصف العالي- كما كان يطلق عليهم، وعددهم بين الأربعة والخمسة، يجلسون في الوسط مقابل الشيخ. وكانوا يدرسون الصغار. وفي بعض الأحيان يؤدون خدمات يكلفهم بها الشيخ..." ويواصل منيف سرد حكايات طريفة شهدها كتاب الشيخ حافظ مسلطا الضوء على ما تميزت به شخصية هذا الشيخ مما يذكرنا بأسلوب طه حسين في وصف شخصية (سيدنا) وتحليله لها في كتابه الأيام (١٩٢٣)، فشيوخ الكتاتيب غلاظ القلوب عادة. ومتهورون. ويشتمون التلاميذ ويستخدمون القوة في التأديب.

وينتقل عبد الرحمن منيف من كتاب الشيخ حافظ الى كتاب شيخ آخر وهو مكتب الشيخ (عبد) الذي كان موقعه في (الشابسوغ) غير بعيد من المدَّرج الروماني. ومثلما فعل بكتاب الشيخ حافظ، وصف لنا هذا الكتاب فقد كان يتألف من حجرة واحدة والأطفال يجلسون على الأرض. وكانت آثار الشيخوخة قد غلبت على الشيخ عبد فلم يكن يقدر على القيام إلا بمشقة لذا كان يستخدم عصا طويلة في تنبيه الغافلين من الطلاب. ومهما يكن من أمر الكتاب فإن الدراسة فيه لم تكن تتعدى في بعض الأحيان معرفة رسم الحروف وأيها منقوط وأيها غير منقوط، وهذا ما تفيده الكلمات الآتية التي كان الأطفال يرددونها بصوت عال وراء الشيخ:

الألف لا شي عليها

والباء نقطة تحتيها

والتاء نقطتين فوقيها

وفي تلك الأثناء كانت في عمان ثلاث مدارس حكومية ابتدائية إحداها هي المدرسة (العبدلية) وفيها تلقى عبد الرحمن تعليمه الأساسي. وقد وصفها لنا في كتابه سالف الذكر فعدد صفوفها خمسة تتوزع في طابقين. وكان المبنى يحتوي إلى جانب الصفوف غرفة للمدرسين وأخرى للمدير وتحيط بها باحتان صغيرتان. وفي أفضل الفصول التي دبجها قلم عبد الرحمن منيف نجد وصفا شائقا ليوم مدرسي في ذلك الحين. وبما أن المجال- هنا- لا يتسع لذكر ذلك الوصف أو ذكر بعضه على الأقل فإننا نجمل ما ذكره، فقد كان المدرسون يلجأون الى الضرب في تقويم إعوجاج الطلبة وكان شعارهم العصا لمن عصى ذريعة كافية لمعاقبة الخارجين على القانون. المتأخر أو من

عرف عبد الرحمن منيف عدداً من الأساتذة والمدراء الذين تركوا بصمات في شخصيته

ضبط يدخن السجائر. أو الكسول الذي لا يقوم بواجباته ولا ينفذ ما طلبه منه الأساتذة. وفي هذا الطور عرف عبد الرحمن منيف عددا من الأساتذة والمدراء الذين تركوا بصمات في شخصيته كالمعلم داود الذي يثير فضول الطلبة، ومولود بروحه الساخرة وجسمه الرياضي القوي.

ومن العبدلية انتقل عبد الرحمن الى مدرسة جديدة غير حكومية لمتابعة تعليمه الثانوي، تلك المدرسة هي الكلية العلمية الأسلامية التي عرف فيها طلابا مثله أصبحوا فيما بعد من قادة البلاد ورجال الحركة الوطنية والإسلامية ومنظمي الأحزاب، أو من المبدعين الكتاب وأصحاب الفكر والنظر. ولكن هذا الانتقال لم يكن حركة عادية كأي حركة يرتقي بمقتضاها الطفل درجة جديدة في سلمه التعليمي. وإنما هي أشبه باجتياز برزخ يفصل بين حياتين مختلفتين. يقول عبد الرحمن منيف في وصف هذه النقلة من حياته: الإنتقال من المدرسة الإبتدائية الى المدرسة الثانوية كالانتقال الفجائي من الصيف الى الشتاء أو يشبه اقتلاع شجرة من مكانها وغرسها في مكان مختلف.

ومع هذا فقد عرف عبد الرحمن في الكلية مدرسين مصريين أحدهما مدرس الفيزياء يوسف والأخر هو مدرس الرياضة واسمه هلال ولكن الطلبة أطلقوا عليه اسم أبو شنب. وعرف يوسف البرقاوي وعبد الجبار الفقيه معلم اللغة العربية الذي اتخذ من طه حسين مثله الأعلى. وزخريان أستاذ اللغة الانجليزية وكذلك لطفي ملحس ومحمود العابدي ومحمد أبو غربية. ومع أن المعلمين الذين عرفهم كانوا يتناوبون حضوراً وغيابا الا أن مدير الكلية بشير الصباغ ومسجلها زهير كحالة لم يتغيرا أبدا طوال فترة دراسته. وذكريات عبد الرحمن منيف عن هذه الكلية حافلة بالكثير. ففي هذه الأثناء اقتحمت الحداثة مدينة عمان فظهرت فيها سيارات جديدة وعبدت الشوارع وزحف العمران على الأراضي الزراعية في جبل عمان وغيره ونشط قطاع الاتصالات وغزت البضائع الأوروبية واليابانية سوق المدينة الذي كان يؤمه المتسوقون من البوادي والقرى. وعلى أصوات المدافع التي ميزت الحرب العالمية الثانية أدخل المذياع الى المدينة. ونتيجة ذلك شهدت المدينة حراكا سياسيا تمثل في ظهور نواة لحركة أدبية وفكرية تصدرها عدد من المدرسين في الكلية ومن هؤلاء

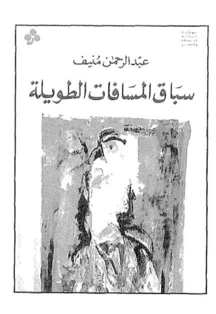
حـمـدي الطاهر ويوسف البـرقـاوي والشـيخ تقي الدين النبـهـاني وجـورج حبش وممن لمعت اسماؤهم في عمان: شـفـيق رشـيـدات وعـبـد الحليم نمر وسليـمـان الحـديدي ومنيف الرزاز وتبلور تيـاران أحدهمـا قـومي والآخـر اسلامي.

وعـرفت عـمـان في هذه الحـقـبـة صـدور عـدد من المجـلات كـان عـبـد الرحمن منيف قد نشر أولى محـاولاته فيـهـا. ومنها مـجلة صوت الجـبل التي ظهـرت في إربد وكـانت بـرأيه منبـرا لطلبـة الأردن. وظهـرت أيضـا مـجلة أخـرى باسم المنهل في عـمـان وهـي للأساتذة، والمنهل الصغير وهي للطلبة وقد شهدت هذه المجلة ظهور قصيدة (الشعر الحر) قبل أن تعرف محاولات باكثير وبديع حقـي أو نازك الملائكة أو السـيـاب. وتصـدر المثـقـفـون الشـاعـر مـصطفى وهبي التل والشـاعـر حسني فـريز وحسـني زيد الكيـلاني وعيـسى الناعوري واطلع منيف على مـا كـانت تنشـره مـجـلات الرسـالة والثـقـافـة وكـلاهـمـا تصـدر في القـاهـرة من أدب لأنهـمـا كـانتـا توزعـان في عـمـان الى جانب مجلة الأديب القادمة من بيروت.

ولا شك في أن عـبـد الرحمن منيف بتـعـرفـه على هذه الأجـواء وبانخـراطه فيها وفي جو الحراك السياسي عرف النشـاط الحـزبي أو اقـتـرب منه في مـرحلة التـحـصـيل الثـانوي وكـلامـه التـفـصـيلي عن شـخـصـيـات حـزينة عـاصـرها في حينه ينم على ذلك، وإن ظل تصريحه حول هذا النشاط مواربا يترك للقارئ حرية الاستنتاج.

الخروج من مسقط الرأس:

على الرغم من أن عـبـد الرحـمن منيف لا يذكـر مـتى رحل عن عـمـان وغـادرها ذكـرا واضـحـا إلا إن إشـارة



سـريعـة وردت في حـديثـه عن جـدته وعودتها الى العراق تؤكد أنه سافر الى بغداد عام ١٩٥١.

يقول "مرت سنة، ومرت سنة ثانية، وكادت تمر الثالثة.." وهذا يعني مرور سنوات ثلاث على نهاية الحرب العربية الإسرائيلية ١٩٤٨. ولا شك في أن عبد الرحـمن منيف كـان قـد أنهى دراسـتـه الثانوية في ذلك العام، وقد بلغ الثامنة عـشـرة. فـشـد الرحـال مع جـدته الى بغداد، والتحق بالجامعة سنة ١٩٥٢ في حقبة كانت فيها كما يصفها لنا في كـتـابه عـروة الزمـان البـاهـي (١٩٩٥) مـركـز الاسـتـقـطاب الرجـعـي الاستعماري. إذ كان الحكم فيها يقود سيـاسـة الأحـلاف العـسكرية، ويعـادي حركات التـحـرر الوطني، متهـمـا اياها بالشيوعية. ولا يفتأ يتآمر على الدول المجـاورة التي تتـبع سـيـاسـة تحـررية مـعادية للاستعمار والتبعية. ولكنه مع ذلك انتفع بالأجواء الادبيـة والفكرية والثـقـافـيـة في بغداد .ويجب الا ننسى هذه الفترة ١٩٥٢-١٩٥٥ وما جادت به من قـرائح: السـيـاب مـثـلا، والبـيـاتي، والحـيـدري وحـسين مـردان والتكرلي وحسب الشيخ جعفر وفي الفنون جواد

سليم وفـائق حـسن وجـمـاعـة الفن الحديث. وكان جبرا ابراهيم جبرا الذي ربطتـه بالراحل منيف عـلاقـة متينة دفعت بهما لكتابة عمل ابداعي مـشـتـرك هو (عـالم بلا خـرائط) قـد سـبق عـبـد الرحـمن منيف، واتخـذ بغـداد مـقـامـا له منذ عـام ١٩٤٩. ولجـبـرا مـا لـه من أثر في إرسـاء قواعـد الحداثة في الأدب عـمـومـا والشـعـر على نحـو خـاص. وعـبـد الرحـمن منيف تمتع في هذه المدة التي أقامها ببغداد بلذة الاكتشاف. فكان حسبه أن يعرف الكثيرين بماذا يفكرون. وأن يرصـد عن كـثـب التيـارات الجديدة التي شـرعت في تغيير أفكار الجيل الناشئ سواء في السياسة أو الأدب أو الفن. يقول في هذا الصـدد مـا يلي : "كنت أكـتـفـي بالمتـابعـة دون رغـبـة في الكتـابة أو المشاركة عدا المساهمة في النشاط العام الذي تغلب عليه الاهتمامات السياسية بالدرجة الأولى". ويبدو أن الغـمـوض يحيط بأسـبـاب مـغـادرته للعـراق قبل أن يتم دراسته بجامعة بغـداد. وقـد ذكـر أنه اضطر الى المغـادرة في أعـقـاب الأحـداث التي أحاطت بظروف الاعداد لتوقيع حلف بغداد سنة ١٩٥٥.

فقد طرد عدد كبير من الطلاب العرب الذين لجأوا للقاهرة لمتابعة دراستهم في الجامعة المصرية. يذكر الروائي في كـتـابه "عـروة الزمـان البـاهي"، الحكومـة العـراقيـة في ذلك الحين كـانت تلجـأ الى طرد أعـداد كبيرة من الطلبة العرب وكان أكثرهم من ابناء المغرب العـربي وكـان هؤلاء المطرودون يتـوجـهـون الى جـامـعـات سورية ومصر. وبما أنه يصف وصول هؤلاء الطلبة الى القاهرة وترحيبها

بهم فإن الاستنتاج الدقيق هو أن عبد الرحمن منيف طرد مع الطلبة واضطر الى اللجوء للقاهرة التي كانت في حينه : "ملتقى الأحرار من البلاد العربية ففيها عرف كلا من الكيلاني والقصيبي والبياتي والفيتوري والراوي وغائب طعمة فرمان والكحالي." وقد أصدر بعضهم أول أعماله القصصية أو الشعرية فيها. وفيما يلي ذلك تعرف الى الجادرجي والحوراني والرويسي وكلهم سياسيون لجأوا الى القاهرة. وفي رأي الكاتب نكاد لا نجد مناضلا حزبيا عربيا الا وكانت له مع القاهرة قصة طويلة أو قصيرة. فقد تحولت في رأيه ولا سيما بعد عدوان ١٩٥٦ الى رئة جديدة يتنفس عبرها أحرار العرب سواء في الإقامة أو في الصحافة أو الإذاعة أو حتى دور النشر. وهذا يعني أن دراسة منيف في مصر لمدة ثلاث سنوات كانت غنية بالمعنى الدقيق للكلمة. ومع هذا فهو لم ينشر فيها أيا من أعماله المبكرة. في سنة ١٩٥٨ سافر الى يوغسلافيا وكانت في حينه احدى الدول المؤسسة لحركة عدم الإنحياز الى جانب مصر عبد الناصر، وجمهورية الهند بزعامة جواهرلال نهرو.

غواية المكان:

ولذا فإن الكثير من المثقفين العرب الملاحقين وجدوا فيها مستقرا آمنا ومكانا للدراسة في الجامعات اليوغسلافية. يصف الأوضاع في يوغسلافيا قائلا: "في أثناء إقامتي هناك أواخر الخمسينات وبداية الستينات عرفت الكثير من الأصدقاء الذين كانو إما طلبة أو جرحى جاءوا من الجزائر لتلقي العلاج إثر إصابتهم في حرب الجزائر الشعبية. فكانت بلغراد بسبب ذلك لا يشعر المثقف العربي فيها بالغربة بل كأنه يعيش في بلاده. يلتقي فيها الباهي (عروة الزمان) والمهدي بن بركة الذي كان في حينه قطبا من أقطاب المنظمة الآسيوية الأفريقية. ومشيل طراد والبارودي وعدد آخر غير قليل من الصحفيين». وعلى عادة أبيه ظل عبد الرحمن منيف يتنقل بين العواصم فهو في بلغراد الآن وبعد قليل من الأشهر في القاهرة أو في باريس أو بيروت، لكن المدينة الوحيدة التي لا يستطيع إلا الأرتباط بها فهي بيروت، فهو زارها

علاقة منيف بالمكان تبدأ اعتياداً يتحول إلى إيلاف ثم إلى سطوة

بعد عام ١٩٦١ وبعد أن حصل على درجة الدكتوراه في اقتصاديات النفط. يقول واصفاً بيروت في حينه :"لا يمكن لمكان في المنطقة العربية كلها أن يكون مثل بيروت، أو بديلاً عنها، فهذه المدينة ضرورة لنفسها، لأهلها، وللآخرين ايضاً، لا سيما العرب، هكذا كانت وربما هكذا ستبقى".

وكان منيف قد غادر بغداد إلى بيروت سنة ١٩٧٣ وعمل في صحافة لبنان. وفيها كتب أولى رواياته الجيدة وهي قصة حب مجوسية. ولكن الرواية التي لشتهر بها كانت الأشجار واغتيال مرزوق التي صدرت الطبعة الأولى منها سنة ١٩٧٣. وأما شرق المتوسط التي ظهرت عام ١٩٧٥ فقد وضعت صاحبنا في قمة المبدعين الروائيين في الربع الأخير من القرن الماضي. وفي بيروت كما في بغداد ودمشق عرف عبد الرحمن منيف الكثير من الكتاب والأدباء الذين يترددون على مقاهي الحمراء ورأس بيروت والروشة. ومن بين هؤلاء من كانت تلاحقهم أنظمتهم الدكتاتورية والرجعية. ومنهم من استقروا في بيروت بعد أن أعجبوا بمناخها الديمقراطي والثقافي. أو لأنهم وجدوا فيها منطلقا لتحقيق أحلامهم في السياسة أو الأقتصاد فاكتظت بهم مقاهي الهورس شو ومطعم فيصل وسترند والأنكل سام القريب من الجامعة الأمريكية. ومن بين هؤلاء الذين عرفهم منيف كمال ناصر الشاعر ومحمد الماغوط وعلي الجندي ورفيق شرف وعصام محفوظ وميشال أبو جودة.

وكانت بيروت بمطاعمها الكثيرة ومقاهيها همزة وصل بين الصحفيين والمثقفين أو من يسميهم (الأدباتية) تارة والقضاة تارة أخرى لأنهم كانوا يسمحون لألسنتهم بإطلاق الأحكام المبرمة على كل من يمر أو يتم ذكره. في تلك المدينة ظل منيف يتلقى الأخبار والكتب الممنوعة ويحضر اللقاءات المستحيلة مع رنين الكؤوس وأطباق التبولة والنسيم العليل الزاحف من جهة البحر. وكاتب مثل عبد الرحمن منيف اعتاد التنقل والترحال لا يفتأ يكرر كلامه عن المدن. القاهرة، بغداد، ودمشق، وبيروت، وعمان. فعلاقته بالمكان تبدأ اعتيادا يتحول إلى إيلاف ثم إلى سطوة يصعب الفكاك منها. وحتى الصحراء التي كتب عنها أفضل رواياته: «النهايات» و«مدن الملح» وغيرهما، من الأماكن التي غرق في هواها حتى الأذنين.

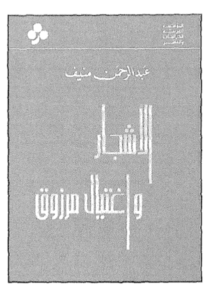
الحب من النظرة الأولى:

ومع استمرار تنقله بين بيروت

ودمشق وبغداد ردحاً غير قصير من الزمن عمل في بعضه محررا لمجلة «النفط والتنمية» التي كان قد أشرف على انشائها جبرا إبراهيم جبرا لشركة نفط العراق، أو مستشاراً في شركة النفط السورية، إلا أن باريس ظلت الحلم القديم الذي يراوده. وقد شد إليها الرِّحال سنة ١٩٨١. وهناك وقع في غرام هذه المدينة، ولم يستطع الانفصال عنها عائدا إلى دمشق إلا بعد خمس سنوات تفرغ خلالها للكتابة تماماً. وفيها انجز رواياته الخمس التي صدرت في سلسلة متكاملة باسم مدن الملح. يقول صاحب الأشجار واغتيال مرزوق في وصف باريس هي: "خلاف عواصم كثيرة في العالم مدينة الغواية الكبرى. تعرف كيف تحبب نفسها، كيف تغوي، كيف تأسر، وأخيراً كيف تسيطر، انها تفعل ذلك بطريقة غريزية، علناً وفي كل الساعات تفعل ذلك بطريقة ساحرة، دون قسر، دون أي شعور بأنها تمثل أو تتصنع".

وفي باريس اندمج عبد الرحمن منيف في أجواء تمنح المثقف والكاتب المبدع المزيد من الانطلاق. فهي بما طبعت عليه من الوان التعدد والتنوع تبدو له رحيبة تفسح مجالاً لأنماط الناس والحياة لا يخطر ببال، ولا يتصوره ذهن أو خيال، وهي لا تفعل ذلك اجتذاباً للسياح والأغنياء بل لأن التراكم التاريخي جعلها هكذا. ومدينة من هذا النوع لا تجتذب الخصوم حسب بل تجعلهم يتعايشون ويقبلون عليها برضى مصدره أنهم واقعون في غرامها من النظرة الأولى.

وهكذا كان عبد الرحمن منيف مثل غيره الذين سبقوه إلى هذه المدينة بدءاً برفاعة الطهطاوي الذي صنف عنها كتابه تخليص الابريز، مرورا بالشدياق



وأديب اسحق وأحمد شوقي ومحمد حسين هيكل والشيخ محمد عبده وتوفيق بكري وطه حسين وانتهاءً بمحمود درويش وأحمد عبد المعطي حجازي ونزار قباني وآخرين كثيرين.

سنوات من الكتابة:

في باريس اتسعت شبكة علاقاته بالأدباء والناشرين وكذلك بالمثقفين السياسيين والحزبيين اللاجئين إليها لجوءاً سياسياً مع أنه كان قد تخلى عن انتمائه الحزبي منذ مؤتمر حمص سنة ١٩٦٢. واتسعت علاقاته بالصحف والمجلات وأجريت معه لقاءات وحوارات نشرت في أفضل الصحف وأذيعت من محطات تلفزيونية ورشحت رواياته لنيل جوائز أدبية عديدة منها جائزة تيسير سبول للرواية (١٩٨٦) وجائزة سلطان العويس (١٩٨٩) وجائزة القاهرة للابداع الروائي (١٩٩٨). وفي سنة (١٩٨٦) عاد عبد الرحمن منيف ليقيم في دمشق ملقياً عصا الترحال بعد أن اشتعل الرأس شيبا وآن الأوان ليتفرغ لأعماله الأخيرة "أرض السواد" و"لوعة الغياب" و"عروة الزمان الباهي" و"رحلة ضوء" و"ذاكرة للمستقبل" و"الكاتب والمنفى" و"الديمقراطية أولاً" و"شرق المتوسط مرة أخرى" وليعيد طباعة كتابه "سيرة مدينة" طبعة خاصة بمقدمة من الفنان مروان قصاب باشي. وليصنف كتابا قيما عن هذا الفنان بعنوان "رحلة الحياة والفن" ١٩٩٦.

وما يبهر القراء في أعمال عبد الرحمن منيف انه بصرف النظر عما في أعماله من تجريب أو تجاوز لمدارس الرواية التقليدية التي عرفناها في أعمال نجيب محفوظ أو حنا مينة، قادر على أن يقنع الناس بمزجه الكامل لمعالم المدرسة الأصيلة في الرواية والكثير من مظاهر الحداثة والتجريب. فلغته الروائية سواء في الأشجار واغتيال مرزوق، أو في "شرق المتوسط"، أو في "النهايات"، أو في "حين تركنا البحر" لغة تغرف من فنون الابداع الأدبي الأخرى من الشعر والحكاية والقصيدة النثرية والصور القلمية ولغة الخواطر التي تجنح إلى الشفافية والصفاء النثري لا سيما في الوصف. وهو إلى جانب إغراقه في التفاصيل، مثلما نلحظ في سيرة مدينة (عمان في الاربعينيات) نجده يحسن تصوير المكان بما يكشف عن تأثيره في الإنسان، وعن تأثيره في مجريات الحوادث والزمان. فيبدو كمن يستوقف اللحظة وهي عابرة فيضعها أمامنا ويخضعها للتأمل والتذكر كاشفاً عنها كل ما يتهددها من إهمال ونسيان. هكذا بدت لنا عمان بشوارعها وأبنيتها وسيلها المتدفق ومقهاها الوحيد "مقهى حمدان" ومدارسها الصغيرة أشبه بهياكل حية كأن شيئاً لم يطرأ عليها منذ عام ١٩٣٧. وتقنياته السردية ليست نمطية ولا أسلوب واحداً

يسيطر عليها، ويتحكم بها، فهو كثير التنوع. تارة يستخدم الراوي المتكلم، وطوراً يستخدم الراوي العليم، وفي احيان أخرى يلجأ إلى المنولوغ الداخلي تاركا للحوار الفردي أن يتمدد بحرية في مساحة السرد الروائي، متيحاً للراوي أن يتخذ أقنعة مختلفة، وأن يتوارى وراء ضمائر عدة.

ولعبد الرحمن منيف ولع ظاهر بالحكاية التي يوشك بعض الكتاب – او لنقل ادعياء هذا اليوم – يسقطونها من حسابهم لأن الرواية في ظن الكثير منهم كل شيء إلا الحكاية. مع أنها حكاية قبل كل شيء. ورواياته ومنها "النهايات" تستخدم أسلوب الحكاية المتكررة تقنية أساسية، حتى أنه يتيح المجال لعدد من الشخصيات فيها لكي تسرد حكايات. ومن سردها لهذه الحكايات تتجمع خيوط حكاية كبرى تشملها أجمع.

وعبد الرحمن منيف يعلي من شأن الانسان في رواياته رجلا كان أو امرأة فالعنصر النسوي في شرق المتوسط مثلا مكافئ للعنصر الذكوري. فالأم فيها تكاد تضارع من حيث الأهمية شخصية الأم في رواية غوركي. مع أن كثيرين من القراء يظنون رجبا بطل الرواية وحده. والحق أن المؤلف جعل من الأم ومن أنيسة شقيقة رجب إسماعيل بطلتين. وهو في نظرته الى الشخصية ديمقراطي تماما إذ يترك لها أن تنمو وتطور وتتصرف بحرية خلال الأحداث لا يعاملها بأي نوع من التسلط أو القهر، لذا فهي تكتسب صفاتها النفسية والروحية من الدور الذي تقوم به، والأفعال التي تنهض بها، ومثل هذا لا يكتشفه القارئ الا بالتدريج وليس من الصفحات الأولى. فقد يتم القارئ نصف رواية من رواياته قبل أن تتضح الفكرة التي يريد تكوينها عن هذه الشخصية أو تلك. ويميل منيف الى الاستقلال عن شخصياته ونادرا ما يكتب عن نفسه فيها أو أن يتخذ من شخصيته محورا للرواية على نحو ما اعتدنا من جبرا ابراهيم جبرا مثلا أو من حنة مينه في المستنقع وبقايا صور والدغل أو من سحر خليفة في مذكرات امرأة شقية أو من مؤنس الرزاز في اعترافات كاتم صوت وغيرها. فرواياته ليست ألبوما لذكرياته بل

يعلي منيف في رواياته من شأن الإنسان رجلاً كان أو امرأة

هي أعمال فنية أولا، الحوادث فيها من اختراعه، وكذلك الشخوص، وإن لم تبرأ تماما من الحس التاريخي. وهذا يفسر إحساس بعض القراء الذين يقرأون أعماله بوجود التاريخ بين ثنايا المقاطع المسرودة والحكايات المروية والأشخاص الذين يتجاذبون أطراف الحديث. وهذا الإحساس له ما يسوغه لأن روايات عبد الرحمن منيف تتنفس من هذه الأمكنة التي تجري فيها، والوقائع التي ترويها نسجت من فتات الواقع اليومي، لذا لا يستبعد منها الجانب التاريخي فهو متغلغل في التفاصيل ولا يستطاع فصله عنها. فهو بهذا المعنى ليس مفروضا عليها فرضا من الخارج. إن قصص التعذيب أو الانقلابات أو رحلة النفي أو السجن قصص متجذرة في تاريخنا الحديث ولكن الكاتب لم يربط بين رواياته والحوادث التاريخية ربطا جغرافيا ميقاتاً تبعا للتسلسل الأوكرونولوجي على نحو ما نجد في رواية الرغيف لتوفيق يوسف عواد، أو رواية دفنا الماضي لعبد الكريم غلاب.

وصفوة الحديث أن عبد الرحمن منيف (١٩٣٣-٢٠٠٤) برواياته الكثيرة وكتبه التي تضم مقالاته ورؤاه السياسة كاتب أصيل تناول كثيراً من قضايا الواقع العربي المعاصر. من بنية المجتمع وتركيبه الطبقي وما فيه من أغنياء وفقراء وما تعروه من أحوال في المعيشة والثقافة ومكانة المرأة فيه، إلى الدين والأخلاق والممارسات المحظورة. معرّضاً بتغلغل الخرافة في هذا المجتمع من إيمان بالتنجيم والاستسلام للسحر واليقين بتدخل الجن والعفاريت الى قناعة بقدرات الأولياء وكراماتهم إلى ما يعرو هذا المجتمع من أزمات سياسية تعصف به من حين الى آخر. مسلطا الأضواء على عينات من الطبقة الحاكمة أو المتسلطة أو المستبدة. دون أن يتخلى في الوقت نفسه عن توجيه الأنظار إلى ما جبلت عليه الناس في هذا المجتمع من أصالة بدوية تنم على الفطرة. فكانت شخصياته ونماذجه البشرية متنوعة والأمكنة التي تدور فيها متعددة، والحقب الزمنية التي استغرقتها الأحداث متباينة طولا وقصرا بحيث تكفي للتعبير عما جرى ويجري من تحولات. ولم يترك الكاتب الواقع الإقتصادي فسلط الأضواء على تأثير النفط في الإنسان والمكان. وذلك كله مما يجعل رواياته ديوانا حافلا وسجلا شاملاً لواقع الحياة الحديثة في العالم العربي عامة، وفي منطقة الخليج وشرق المتوسط خاصة.

عبد الرحمن منيف..

تنوع الحياة والتباسات نتاجها

فايز سارة

غيب الموت في دمشق الروائي والكاتب عبد الرحمن منيف بعد معاناة من مرض، لم تمنعه في السنوات الاخيرة عن كتابة اعتاد ممارستها، كان من نتاجها كتابه الصادر مؤخراً في بيروت "العراق... هوامش من التاريخ والمقاومة"، وهو جزء من كتابات منوعة اعتاد عبد الرحمن الخوض فيها، شملت الكتابة الروائية، التي اشتهر بها الى جانب النقد الروائي، وكذلك كتابات في السياسة والاقتصاد، صدرت له فيها مؤلفات ومقالات كثيرة.

وعبد الرحمن كما هو واضح في اهتماماته الكتابية المنوعة، مختلف عن امثاله من الكتاب المثقفين. اذ عاش حياة مختلفة، بل اكاد اقول ملتبسة على ما فيها من وقائع ومعطيات، جعلت من هويته محط اسئلة، يثيرها الاقربون والابعدون، وقد يكون هذا بين اسباب جعلت كثيرين ممن قرأوا أعمال منيف الروائية، يشعرون ان منيف منهم سواء كانوا سوريين أو فلسطينيين، اردنيين، أو عراقيين أو غيرهم، وخاصة الذين تعرفوا على منيف من بوابة روايته "شرق المتوسط" والتي اسمح لنفسي القول، ان منيف لم يختر عنوانها ببراءة او بحيادية، بل في محاولة لتأكيد التشابه والتماثل الذي يصل حد التباس هويات أشخاصها وهوية كاتبها، وهو وضع قائم في حياة منيف ذاته.

ولد عبد الرحمن منيف في عام ١٩٣٣ في عمّان بالاردن، لأب من نجد وأم عراقية، وبعد ان أنهى دراسته الثانوية في الأردن، التحق بكلية الحقوق ببغداد عام ١٩٥٠، لكنه طرد منها وعدد كبيرٌ من الطلاب العرب نتيجة احتجاجهم على انضمام العراق الى حلف بغداد، فذهب الى مصر لمتابعة دراسته فيها، ثم غادرها بعد تخرجه من جامعة القاهرة ليدرس في بلغراد، ويحصل منها على دكتوراه في اقتصاديات النفط.

ومثل تنوع هوية الابوين، وتبدل اماكن الدراسة بين عمان وبغداد والقاهرة، وبلغراد، تنوعت اماكن اقامة منيف وميادين عمله، ففي الستينيات جاء الى دمشق للعمل في قطاع النفط السوري، وفي بداية السبعينيات، غادر الى لبنان ليعمل في الصحافة متوافقاً مع توجهه الى الكتابة الابداعية، والتي كانت بداياتها روايته "الاشجار واغتيال مرزوق" الصادرة عام ١٩٧٣، وقد اثارت الكثير من الجدل والاسئلة، قبل ان تكر سبحة اعماله الروائية: (قصة حب مجوسية ١٩٧٤)، (شرق المتوسط ١٩٧٥)، (حين تركنا الجسر ١٩٧٩)، (النهايات ١٩٧٧)، (سباق المسافات الطويلة ١٩٧٩)، (عالم بلا خرائط بالاشتراك مع جبرا إبراهيم جبرا ١٩٨٢)، خماسية مدن الملح (التيه ١٩٨٤)، و(الأخدود ١٩٨٥)، و(تقاسيم الليل والنهار ١٩٨٩)، و(المنبت ١٩٨٩)، و(بادية الظلمات ١٩٨٩)، و(الآن هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى ١٩٩١)، (لوعة الغياب ١٩٨٩) و(أرض السواد ١٩٩٩).

ويبدو ان ميل منيف للتنوع والتبديل، قاده الى الانتقال الى بغداد عام ١٩٧٥، للعمل هناك بين الادارة والصحافة، وكان من ثمرة عمله في بغداد مجلة "النفط والتنمية"، المتخصصة. لكن المقام هناك لم يطل، فانتقل منيف الى باريس للعيش فيها، غير ان صعوبة توافقه مع المكان وانماطه، جعلته يغادر الى دمشق، ويستقر فيها منذ اواسط الثمانينيات.

ولا شك، ان تجربة منيف الصحافية سواء من خلال عمله في الصحافة اللبنانية ومنها مجلة "البلاغ"، او في تصديه لاصدار مجلة متخصصة بشؤون النفط والتنمية في العراق، قادته الى خوض غمار تجربة مميزة على الصعيد الصحافي بعد عودته الى دمشق، فتشارك مع كل من سعد الله ونوس وفيصل دراج في اصدار كتاب دوري باسم "قضايا وشهادات"، قدم بداية التسعينيات مساهمات مهمة في معالجة جوانب من الحياة الفكرية العربية ومشاكلها الراهنة.

وتنوع محتويات وحيثيات حياة منيف في جوانبها المختلفة، كان لا بد ان يمد حضوره الى علاقاته بالسياسة، ومنها انخراطه في حزب قومي الاتجاه، ومن موقعه داخل الحزب القومي، اختار الوقوف الى جانب مصالح الفئات الاكثر شعبية، غير ان ما تمخضت عنه المسيرة العملية للحزب القومي الحاكم في بلدين عربيين، ربما كانت الدافع الرئيس لخروج منيف من الحياة السياسية بمعناها الحزبي واليومي، والدخول الى فضائها الارحب في الاهتمام بالشأن العام وبالانسان، وكلاهما كان محور كتابات منيف في الادب والفكر والاقتصاد، وقد يكون الاكثر دلالة في هذا اضافة الى مقالاته الكثيرة كتابه "الديموقراطية اولا، الديموقراطية دائما" الصادر في عام ١٩٩١.

حياة منيف الحافلة بالتنوع والتنقل كما نتاجه، ما كان لها ان تجري وفق ما صارت اليه بعد ان اسقطت جنسيته السعودية، لولا تنقله بين جنسيات عربية، كانت تشير اليها جوازات السفر التي تنقل من خلالها منيف، فكان جوازه جزائرياً مرة، ويمنياً جنوبياً، يمنياً شمالياً، ثم سورياً في مرات اخرى، وطبقاً للواقع المسجل في الكشوفات الرسمية العربية، فلم يكن منيف من جنسية عربية معينة، بل كان في كل الاحوال من جنسية عربية.

ما الذي تشير اليه الخلاصة في ما احاط بحياة منيف في تنوع جنسية ابويه، وفي تنقله للتعلم والعمل والعيش، وفي نتاجه الادبي والفكري، وتنوع جوازات السفر التي تنقل من خلالها لنحو من خمسين عاماً؟

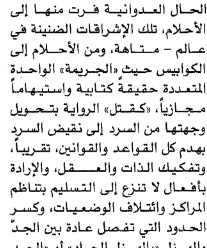
قد لا يكون من المهم وضع خلاصة، لكن من المهم القول في ضوء التساؤل، ان حياة منيف ونتاجه كانا وثيقي الصلة بحياة الاغلبية العربية، ولا سيما الذين عاشوا وتمثلوا في معظم جوانب حياتهم في "شرق المتوسط" وفي "مدن الملح"، كما في "النهايات"، ومنيف في ترحاله وتنوع عمله واهتماماته، انما كان يعكس الرغبة في الخروج من سكونية الحياة ونمطيتها، والبحث عن الجديد، ليس في تجارب البشر وحياتهم بل في افكارهم ايضاً.

سؤال «النص الآخر» في عالم مؤنس الرزاز الروائي: كتابة "الاعترافات"

مصطفى الكيلاني - تونس

١- التناص المعلن: التناصُ الخفي

يتعالق كلٌّ من تيسير سبول وغالب هلسا وعبد الرحمن منيف وصنع الله إبراهيم وإلياس خوري على وجه الخصوص في عالم مؤنس الرزاز بضرب من التناص الخاص الذي يُؤالف بين مختلف الذوات الكاتبة دون الانزلاق في مطب الاستنساخ الدلالي وتماثل المواقف، بل هي التجربة المفردة والمسكونة، في الآن ذاته، بهواجس عدد من الكتّاب والمبدعين العرب الذين خبروا الفجيعة والقهر والهزيمة وزخرت نصوصهم وأعمالهم بشتى الكوابيس والأوجاع. إلا أن أعمال مؤنس الرزاز، وهي تنخرط في هذا التيار بوعي التجريب ورغبة الاختلاف تنفرد بأسلوب - أساليب ضمن تجربة خاصة مسكونة بالرعب والقلق، مزحومة بالوساوس والهواجس والأحزان، مدفوعة برغبة التعرّي والبوح بكل الأسرار في حياة الفرد والجماعة التي ينتمي إليها، مشحونة بإرادة «الانتقام» المعلنة حيناً المحتجبة أحياناً من الذات بدءاً وانتهاءً، بضرب من المازوشية المبدعة التي كلما قاربت الحال العدوانية فرت منها إلى الأحلام، تلك الإشراقات الضنينة في عالم - متاهة، ومن الأحلام إلى الكوابيس حيث «الجريمة» الواحدة المتعددة حقيقةً كتابية واستيهاماً مجازياً، «كقتل» الرواية بتحويل وجهتها من السرد إلى نقيض السرد بهدم كل القواعد والقوانين، تقريباً، وتفكيك الذات والعقل، والإرادة بأفعال لا تنزع إلى التسليم بتناظم المراكز وائتلاف الوضعيات، وكسر الحدود التي تفصل عادة بين الجدّ والهزل «بالهزل الجاد» أو «الجد الهازل الهازئ»، وبين الواقع والحلم، وبين المعنى والعبث، وبين المعقول واللا - معقول، وبين الحلم والكابوس، وبين الحقيقة والوهم، وبين الوهم والاستيهام كلما تنامى الوهم وازداد الوسواس تفريخاً في تداعيات لحظة الكتابة.



وليس غريباً أن يتعالى في ذات القفارئ صدىً ما عند النفاذ إلى أي نص من أعمال الرزاز، كأن تتردد أسماء من ذكرناهم آنفاً وتتشابه المواقف أحياناً ضمن وعي سياسي تاريخي تراجيدي وشعور حاد بالقلق والخواء وخطر الانفقاد. غير أن نبرة الكتابة لدى مؤنس الرزاز، في تقدير بدئي شامل لمجمل النصوص سرعان ما تحول هذا العدد إلى واحد مشروط هو الآخر بالعدد، «كالشظايا» أو «الفسيفساء» على حد عبارته، تتكاثر في الداخل أجزاؤه ليثار في الأثناء سؤال أنطلوجي هو من الكتابة وإليها، ذلك «النص الآخر» أو «النص المرجعي»؟

٢- هل «النص الآخر» هو النص المرجعي للكتابة؟

فما المقصود بالنص الآخر أو النص المرجعي؟(١) هل هو ذلك المشترك القائم في مختلف نصوص الرزاز الروائية وبينها، بقطع النظر عن المسألة الأجناسية أم هو النص المختلف في الماهية الذي تحقق بعضه في ما كتبه الرزاز طيلة حياته الأدبية ومجمل خبرته في الحياة، وظل بعضه الآخر مشروعاً للكتابة؟ وكأننا عند الوصل بين «الآخر» و«المرجعي» إمكاناً للترادف الدلالي نحرص على تحويل مجمل روايات مؤنس الرزاز إلى نص روائي واحد مشترك بغية النظر في هذا الذي يسيح في كل صوب لتجسيد بعض من ذلك المعنى المتوهج الرافض في كل المواقف والأحوال لتناظم المعنى



واستقراره في حدود معلومة بدءاً أو انتهاءً. وإن الغرض الأخير من هذا الاستقراء محاولة التجذيف عكس تيار القراءات الوصفية المحكومة بمسبق المناهج دون ادّعاء انتفاء الحاجة إليها تماماً، بل إن الإضاءات التي نحن في أمس الحاجة إليها قبل غيرها في هذا المقام ماثلة في قيعان نصوص الرزاز الروائية، غارقة في دفق ما يظهر من أساليب، بضرب من «الخداع» الذي تستلزمه جمالية الكتابة ونزوع الذات الكاتبة إلى التواري بحثاً عن طمأنينة ما بتداعيات لحظة الكتابة والضياع الجميل حيناً المتوتر أحياناً في الشخصيات المروية أو بينها.

وإذا «النص الآخر» في عالم مؤنس الرزاز الروائي هو، تقريباً، مرادف الدلالة الوالدة ((Matrice في علم الدلالة، وهو الأقرب، في منظورنا الخاص من «الشعري» بالمفهوم التأويلي الهيدغري(٢)، ذلك الرحم المنجب بالمعنى التأويلي الذي يُنشئ المعنى، أي معنى بدلالة التموقع الذاتي المبدع ولا يخضع لأي معنى جاهز مسبق، لعله الصدفة أو الحدس الكاتب أو المعلوم المجهول عند استعادة الأصل الجينيالوجي، شأن تاريخ السلالات الماثل في لاوعي النص وفي الذات المبدعة باعتبارهما لاحقين لسابق، هو ذلك الواحد المتعدد.

إن الكتابة الروائية لدى مؤنس الرزاز، بهذا المنظور، تاريخ نصوصي، بعضه معلوم معلن بعناوين الروايات والسياقات الحافة بها، وبعضه الآخر مجهول، ذاك الذي يتجمع في الخفاء على شاكلة خبرة ضمنية في الكتابة، هي أقرب إلى الحدس إلى العقل، وإلى الما - وراء اللغوي منه إلى اللغة، وإلى المخيال منه إلى الذاكرة، وإلى وعي الأبدية منه إلى الزمن الميقاتي نتيجة التردد التراجيدي بين لا وعي رغبة الخلود وبين وعي الانقضاء.

فكيف يُضحي الهامش (النص الآخر)، في معتاد القراءة، هنا بديلاً

جلّ أعمال مؤنس الرزاز لا تُبقي من جنس الرواية إلا ظاهر الحكاية

للمتن (مجمل النصوص الروائية)؟ وكيف يمكن للتفكيك وإعادة البناء باعتماد المجمل النصوصي، التوصل إلى استقراء بعض أسرار هذا «النص الآخر» المرجعي، الرافض لتمركز النواة الواحدة، المندس في مجمل اللحظات المكتوبة؟ وهل الرواية افتراض تسمية أجناسية للكتابة الواحدة المتعددة لدى الرزاز بنزوع جارف إلى الاختلاف فكراً وإبداعاً حيث الاسم مشروع للفهم والتسمية بحث دائم عن لغة سردية تقارب الحالات المبهمة والوقائع الغريبة دون الاستقرار في أسلوب واحد أو مفهوم واحد أيضاً للكتابة؟ وكيف يتسع مجال الرواية بواسع الأساليب ليشمل سردية الشعر وشاعرية السرد، كتابة الحالات ووصف الوقائع والأحداث دون الإذعان لمسبق الرواية أو مطلق الشعر؟ كيف تتعالق كتابة الاعترافات وتخييل الوقائع بضرب عجيب من الرقابة الذاتية، قبل رقابة المؤسسة أو المؤسسات في مجتمع الكتابة، والتماهي مع «الآخرين» الأقرباء من الأهل والأصدقاء، ومع كافة الأفراد في مجتمعات القهر وقتل الكائن؟ كيف تتعاضد الكتابة والصفة الفضائحية بدءاً «بالمؤسسة السياسية» في مجتمع كلياني صريح، ووصولاً إلى مجتمع التعدد الشعاري؟ كيف تنشد الذات الكاتبة البديل عن القهر الكلياني و«تعددية الواجهة»؟ كيف تعبر الكتابة عن الانتقال من جمود المعنى (القهر المفضوح) إلى العبث والتسيب (تهلهل المعنى)؟ كيف تتردد بين «فوضى النظام» الكلياني

و«نظام الفوضى» لحظة يغيب أي معنى للمنطق فيمسي بذلك «العقل» جنوناً، ولا شيء بعد الجنون سوى «القتل» أو «الانتحار» مجازاً أو حقيقة في عالم الكتابة والوجود الماثل فيها؟

بهذه الأسئلة وغيرها نحاول الوصول إلى إدراك بعض سمات «النص الآخر» أو «النص المرجعي» في أدب الرزاز الروائي مروراً بعدد من الثوابت أو «اللازمات» اللافتة للنظر(٣)؟

٣- الرواية / نقيض الرواية

أول وصف الأحداث والشخصيات هو أبرز ملمح للالتزام بجنس الرواية. وليس أدر على ذلك من استخدام لغة «متعددة الأصوات»(٤)، كأنّ تختلف الأساليب وتتفرع داخل النص الروائي الواحد، ومن نص روائي إلى آخر. إلا أن مؤنس الرزاز وهو يلتزم في ظاهر الكتابة بجنس الرواية الأدبي، يحرص على الإخلال بالتعاقد السردي المتداول كتابة وقراءة إذ ينقلب البناء الواحد إلى عدّة أنساق، وما يتراءى مفرداً متناظماً في تركيب الرواية، حسب التداول والتقليد الشائعين، ينفجر من الداخل ليتقسّم ويتشظّى، وتزداد هذه التشظية انقساماً بالنصّ اللاحق. وإذا جل أعمال مؤنس الرزاز لا تُبقي من جنس الرواية إلا ظاهر الحكاية بحرص شديد على تجريد الشخصيات وتجزيء الأحداث إلى الحد الذي تُضحي فيه أحياناً كثيرة ذات طابع تقريري، كعين العدسة الرائية ترصد الدقائق والتفاصيل في رسم المكان والأشياء وتكتفي برصد الأفعال والشخصيات بما هو أقرب إلى المشاهد الطيفية العابرة. وإن استثنينا «الذاكرة المستباحة»، و«قبعتان ورأس واحد»(٥) حيث تنزع الحكاية إلى الإنشاء السردي المتداول بفصل الرائي عن المرئي وحضور الراوي



العالم بتفاصيل ما يحدث، المتباعد عن الموصوف السردي فإنّ المشترك بين السالف والحادث من النصوص هو النزوع المقصود إلى تفكيك مركز الراوي الأوحد إلى مراكز شتى كـ«الصغيرة» و«كاتم صوت» و«الزوجة» وأحمد والابن والأب السياسي الخاضع للإقامة الجبرية، مجموع شخصيات ورواة في الآن ذاته داخل «اعترافات كاتم صوت»(٦)، وكازدواج الكاتب في «الشظايا والفسيفساء»(٧) بالإشارة بدءاً إلى كل من عبد الكريم إبراهيم وسمير إبراهيم بضرب من الانعكاس المتبادل أو التداخل عند ظهور خطين متوازيين للحكاية، يتفارقان حيناً ويتداخلان أحياناً، وكتعدد كتاب «مذكرات ديناصور»(٨) الذين هم «زهرة ومؤنس الرزاز وعبد الله الديناصور» ضمن التصدير الوارد بعنوان «مؤخرة لا مقدمة لها لحكاية حب»، بافتراض تأليف ثلاثي، وكانهدام مركز الراوي الذي يبدو مفرداً وهو العدد في واحد نتيجة ارتباك الذاكرة واستفعال ظاهرة الفصام والنسيان في كل من



«فاصلة في آخر السطر»، و«عصابة الوردة الدامية»(٩).

وآن البحث في خطة السرد المتبعة لدى مؤنس الرزاز في مجمل رواياته يستوقفنا التفكيك (التشظية على حد عبارته اشتقاقاً)، تلك التقنية المتكررة تفاوتاً واضحاً بين «اعترافات كاتم صوت»(١٠) و«عصابة الوردة الدامية»، استلزمها إيقاع الرعب في «اعترافات كاتم صوت» وتشريك كل الشخصيات في رسم مشهد الانتظار، واقتضتها حالات «الفصام» المعلن مراراً وغيبوبة الذات وتفاقم الأوجاع والكوابيس في سلسلة النصوص الروائية الأخرى.

وليس غريباً أن يلاحظ قارئ «اعترافات كاتم صوت» بدء تصدع هرم الحكاية المتماسك بانتهاج سبيل «اليوميات» أو «المذكرات» والتعليقات والملاحق والحواشي أو الهوامش وتناوب الرواة - الشخصيات في نقل الأحداث، كما أسلفنا، بأسلوب الجدّ الغارق تماماً في سواد الوضعية، لينقلب هذا التصدع إلى تفكك شبه كامل لا ينفي حبلاً واصلاً بين مختلف الأجزاء والشظايا، إلا أن هذا «الجدّ الثقيل» الجاثم بكلكله على صدر الحكاية سرعان ما ينتفي بهزل جاد هازئ أو جِد هازئ مؤذ

في «الذاكرة المستباحة» و«قبعتان ورأس واحد» بفضح ذاكرة الفرد الراوي والمروي والجماعة المروية معاً عند الكشف عن الشيوخ «الأبطال التاريخيين الذين نسي التاريخ أن يسجّل أسماءهم في صفحة الشرف»(١١)، واقتحام عالم «منقذ» الفصامي المتوتر وتعطل ذاكرة عبد الرحيم الأب الذي يحلم في اليقظة بإمكان استعادة مجده القديم الآفل باعتباره أداة دعائية في خدمة المترشحين للانتخابات، وظاهرة حوار الانقطاع العبثي في «قبعتان ورأس واحد». كما يتفاقم هذا الجدّ الهازئ المؤذي بكتابة التحوّل أو المسخ في «الشظايا والفسيفساء» برسم خيالات وأحداث وأطياف شخصيات، كلحظات هاربة تتصيدها يد الكتابة الساردة وسرعان ما تنطفئ كـ«حبال الفكر تنقطع، وتتساقط غسيل الذكريات في مدار سحيق. الطبيب عاجز عن الوقوف على هذه الطلاسم الملغزة. يعزو الأمر للإرهاق، أو لمرض خطير في الدماغ»(١٢)، وانقلاب السرد إلى نقيضه بتمزق خيوط السدى وتقطيع أوصال الحكاية إلى «مذكرات» تُنشئ في الأثناء «اعترافات» أو أوهاماً للاعتراف، كما تُضحي تلك «الاعترافات» إن أقررنا بوجودها الفعلي، مذكرات أو مذكرات وهمية والأوهام وقائع سردية. فتشكو الشخصيات، كافة الشخصيات، تقريباً، من حالات عصاب أو فصام لتتردد بعنف لافت للنظر بين الانطواء حد المازوشية الرهيبة وبين الانفتاح العدواني حد الإقدام على قتل الآخر حدوثاً سردياً أو وهماً للحدوث ليهتز بذلك المروي ويتصدع ويتشقق ويتشظى: «فسيفساء مشظاة. عالم تخترقه ملايين الشروخ. لا يقين سوى الأطياف. الحواش مشوشة. والذاكرة مرضوضة»(١٣).

وكلما قطعت الذات الساردة شوطاً آخر في طريق الكتابة تفاقمت



تتآلف مختلف أعمال الرزاز في انتهاج سبيل الرواية المضادة

أحوال الذاكرة كـ«الراوي قال: حدثتنا زهرة لم تقل..» في «مذكرات ديناصور»(١٤) وكنص الهذيان عند صياغة «حلم عبد الله الديناصور»(١٥) وكامتزاج المشاهد والأسماء والمواقف في «فاصلة في.. آخر السطر» نتيجة «الفوضى الرعناء» و«غياب المعنى» على حد عبارة مؤنس الرزاز الواردة في نص الإهداء(١٦)، وتفاقم حال الفصام في «عصابة الوردة الدامية» حينما تتداخل الأسماء بازدواج مخصوص دال هو الآخر على عمق الشروخ والتصدعات في ذوات الشخصيات: «هيام - سهام» و«معتصم - عاصم» لتلتبس الأفعال بالواقع الحالم والحلم الواقعي، وبالحقيقة والوهم والاستيهام معاً ومزيد ارتجاج ذاكرة الراوي وانفجار المروي.

فتتآلف مختلف أعمال مؤنس الرزاز في انتهاج سبيل «الرواية المضادة» عند الانخراط الواعي في عصر الكتابة باعتبارها مفهوماً ناشئاً في أدبنا العربي، وهي مرادف النص الذي يواصل أدب المشافهة وينفصل عنه بتجريب متعدد الوسائل والأساليب عوداً إلى الوصف السردي والحوار المسرحي والتركيب المشهدي والمذكرة والتحقيق البوليسي والتقرير الصحافي وتداعيات الحال الشعرية والهذيان.

وبهذا المنظور التجريبي يلتزم مؤنس الرزاز بالكتابة قبل التزامه بجنس الرواية الأدبي لصدى اقتدارها، عند الاستفادة من أساليبها الموروثة والأساليب الأخرى الضدية أو المغايرة لها المستوحاة من مختلف الفنون الحادثة اشتغالاً تقنياً، على رسم حالات الذات الكاتبة ونقل همومها وهواجسها وأحلامها وكوابيسها من واقع الإضمار إلى بعض من الكشف والإظهار.

إن التزام الرزّاز بالكتابة قبل الرواية بانتهاج نقيض الرواية يعود في الأساس إلى قلق الكائن وحيرة الأساليب التي هي بعض من حيرة الذات الكاتبة، لأن الكتابة، بدءاً وانتهاء هي السلاح الأخير المتبقي في مواجهة العتمة، وهي سليلة الرعب الموصوف بوضعية الكائن وإشكالية الكيان معاً.

٤- كتابة الرعب - رعب الكتابة

فالكتابة والرعب في أدب مؤنس الرزاز مسار مشترك، إذ الكتابة، كما أسلفنا، هي سليلة الرعب، والرعب ملازم للكتابة في منظومة نص جامع واحد مشترك، وكلما همت بالتحرر منه دفعتها سلطته الآسرة إلى الإذعان لأثقال وساويسه التي لا تنقطع.

كذا هو المشهد عند البدء رعب معلوم بالقهر الموصوف استلزم سلاحاً للمغالبة هو الكتابة، يليه رعب مكتوم بالانطواء وتفكك نواة كل ذات.

وإن حرصت الذات على الالتفاف حول نواتها في بدء المسار بتناظم الأقوال والأفعال فهي العاجزة على التواصل مع الآخر ومع وجودها المفرد، وبذلك يضحي الرعب منجباً وهو الذي تحدد في السابق بوظيفة المنجب للكتابة. وكأننا بذلك نشهد طقسين أساسيين للكتابة: كتابة الرعب أو كتابة التحدي أو الكتابة في مواجهة كارثة قتل الكائن كالذي يرد على لسان الزوج في «اعترافات كاتم صوت»: «سوف يأتون أعرف، حين أنتهي من الكتابة. سيسألونني عن أوراقي وسأسلمها لهم. أعرف. لكنني سأظل أكتب»(١٧)، ورعب الكتابة كأن ترث الذات الراوية والمروية، على حد سواء، القهر واليتم والخواء وتغرق في سواد وضعية الانغلاق أو الانفتاح الموهوم ليتقوض بذلك أي معنى للوثوق، فيفقد المروي تناظمه في «الذاكرة المستباحة» بمنقذ «الغارق في حال من الفصام أو لعبة الفصام»(١٨) ويتهاوى أي وجه للنظام أو المعنى أمام انتشار الفوضى والعبث واللا - معقول، كما يستبده الانقطاع وحوار اللا - تواصل في «قبعتان ورأس واحد» بالكائن والكيان نتيجة فقدان «مسمار الأمان» و«الظلمة تعم المسرح» وانسدال الستارة و«الصمت الشامل»(١٩) والإدمان على العمل و«الاستجارة» بالخمرة في «الشظايا والفسيفساء»(٢٠) و«أسرار الجماجم وأقبية التعذيب. تحت الأرض سراديب ألغاز أحزاب لا تتنفس الأوكسجين»(٢١)، وكالكوابيس لا تنشئ إلا الكوابيس في «مذكرات ديناصور» فينطفئ الأمل مثلما ينطفئ شهاب: «ورأيت شهاباً، ابني الذي لم يولد بعد.. ولن يولد أبداً. قال إنه لم يومض بعد. فكيف أدعوه إلى أن يخبو»(٢٢)، ويتنامى القمع في ذات ديناصور انحباساً للإرادة، تفاقماً مذهلاً لرغبة القتل واقتراف الإثم(٢٣)، وكالشعور الدائم بالسقوط في عالم أخطبوط «السلطة»، حيث الكائن لا يمتلك من الإرادة إلا الوعي الحاد بالسقوط رغم التصريح بكراهية السلطة في «فاصلة في.. آخر السطر»(٢٤)، وكمشاهد العبث واللا - معقول تتكاثر في كل من «فاصلة في.. اخر السطر» و«عصابة الوردة الدامية» حيث الرعب يتشكل صوراً ليلية غارقة تماماً في بهمة الوضعية، فلا تعليل - لما يحدث، لا مرجع، ولا أفق، كأن يبلغ التوتر أقصاه في «عصابة الوردة الدامية» وتتعمق الشروخ في ذوات الشخصيات ويتلاشى حوار الانقطاع «بالجريمة» ذلك القتل المجازي الذي يقارب دلالة الحدوث من غير أن يحدث،



كـدوامـة الوقـائع والأوهـــــام والاستيهامات في عـاصـفـة الكتـابة المسكونة بالرعب، المزحـومـة بظلال الرغبة في الانعتاق، دون تحقيق الانعتاق، سوى ومضات أمل خافت تبرق في ليل الحكاية بين الحين والآخر، وهو «قتل» لا يفصل بين الذات والآخر حينما يفقد أي حافز عليه ليتشبه بالموت، ذاك الذي يحدث فحسب ولا يحد بدلالة مسبقة، كالاندثار يصيب التجمع أو الكارثة الماثلة في الوجود ذاته، كقول عاصي في «عصابة الوردة الدامية»: أعرف، بعد التجربة، أن الموت في الحياة يناسبني، لا أظن أنه يناسب الآخرين (....) إنه موت نظيف، لا انتحار ولا رغبة في الحياة»(٢٥)، فتنشأ الكتابة من الرعب وتؤسس أيضاً له بقصدية الإنشاء الفضائحي. إلا أن لعبة الكشف سرعان ما تفضي إلى نقيضها حينما تكون الذات الراوية مجالاً مروياً أو بعضاً كبيراً من هذا المجال، فترتبك الرؤية السردية بهذه المداخلة اللافتة للنظر بين وظيفة الواصف (الرائي)



ووضعية الموصوف (المرئي) عند احتماء السرد الروائي «بالمذكرة» أحياناً عديدة ونزوع «المذكرة» إلى «الاعتراف»، وكما تفرّ الذات الكاتبة من القهر إلى الكتابة لوقف تنامي الرعب تضحي الكتابة نتيجة قلق الكيان وحيرة الأساليب وهواجس الخوف من فشل ما، لعله فشل الكتابة ذاتها، رعباً أشد فظاعة من الرعب الأول. ذلك ما يعلل، في تقديرنا، مغامرة التجذيف ضدّ أدبية الوثوق واستواء الأساليب وتماثل الأنساق السردية وتناظم المروي وحياديتها بالسعي إلى إنشاء سردي روائي جديد ينتهج في البدء والمرجع الأخير كتابة الاعترافات - كتابة النسيان.

٥- كتابة الاعترافات - كتابة النسيان

فكيف يتعاضد الاعتراف والنسيان؟ أليس الاعتراف فعل وجود مخصوص بالذات والذاكرة؟ وهل النسيان، هنا، نقيض الذاكرة أم هو البحث عن سبيل مختلف وذاكرة جديدة في زحمة الخراب المستبد بالكائن والكيان؟ وإذا أسئلة «الاعتراف» و«الذاكرة المستباحة»، على حد عبارة مؤنس الرزاز، هي بعض من أسئلة جيل من الروائيين والشعراء والمبدعين والمفكرين العرب ممن يبحثون لهم عن طريق نحو الشمس بعيداً عن ثقافة النقل والجمود والأوهام والأباطيل والقهر والمحاصرة والإفناء بمغامرة الانتصار للعتمة والسلب واللا - معنى الذي يمكن أن ينشئ ثقافة جديدة للمعنى على مسطور السبل والإيجاب الكاذب والوثوقية المخادعة قريباً من مشهد إلياس خوري: «نقف بلا ذاكرة. هذا الحلم الجميل الذي يراود مخيلة جميع المبدعين بأن يكونوا بلا ذاكرة يتحول إلى كابوس حقيقي، لأننا نعيشه في العتمة المظلمة، حيث لا شيء، القلم والورقة البيضاء، وأفكار غامضة ودماء»(٢٦) فيتلازم الاعتراف والذاكرة عبر مسار الكتابة، إذ تتغير وظيفة الاعتراف بتبدل وظيفة الذاكرة. وكأن القهر الذي أخصب الرعب واستلزم الكتابة تحوّل من داخل النص المتعدد إلى نداء متكرر يدعو بمختلف أصواته إلى ضرورة الاعتراف. إلا أن هذا الاعتراف لا يستقرّ داخل منظومة دالة واحدة، بل هو الاعتراف، وهو نقيضه أو نقائضه حينما يسفر مسار الكتابة الروائية عن ارتباك في الذاكرة يؤدي بين الحين والآخر إلى نشوء فراغات تتسع وتضيق في مرحلة وسطى مفترضة بين البدء والانتهاء لتستفحل بالاتساع المذهل في خاتمة هذا المسار.

وبهذا المنظور القرائي تنكشف أطوار ثلاثة كبرى تقريبية عند تمثل كتابة الاعتراف أو الاعتراف بالكتابة:

أ- الاعتراف المشروط بالذاكرة.

ب- الاعتراف المتردد بين الذاكرة والنسيان.

ج- الاعتراف القائم على النسيان.

فيتصف الاعتراف خلال الطور الأول بالذات الجمعية، باعتماد أسلوب التناوب في الإنشاء السردي، مروراً من شخصية إلى أخرى للكشف عن فظاعة الانحباس داخل وضعية فرضتها سلطة سياسية قاتلة رافضة لأي تعدد أو اختلاف.. وقد تزامن هذا الأسلوب من الاعتراف مع



اشتغال ذاكرة حينية بدت قادرة على نقل تفاصيل الأحداث ووصف الوقائع وانتهاج بعض من رؤية التبعيد بين الواصف والموصوف نتيجة تناظم مركز الراوي الواحد – العدد وتماسك نواة الشخصية النسبي رغم ثقل الوضعية وضيق المجال الذي تتحرك فيه.

كذا هو الاعتراف، في الطور الأول، أقرب ما يكون إلى الشهادة الجماعية على وجود سياسي مشترك، وليس اعترافاً للذات بذاتها وبالوقائع الحافة بها المؤثرة فيها وبالأسرار، بدلالة الحفر في الذاكرة الفردية، بل هو السعي إلى الكشف عن حقائق معلومة مسبقاً، وإن اتجه السرد الروائي في «اعترافات كاتم صوت» إلى تحويلها من سياق التداول الشفوي الجماعي إلى سياق النص المكتوب بوسائل وتقنيات السرد الروائي الجديد.

فهو، إذن «اعتراف الذاكرة» يومئ من خلال الموصوف السردي إلى بداية حدوث الشرخ في نواة الشخصية الراوية والمروية، بين رسم الوقائع بمرجعية الوضع الاجتماعي والتاريخي المخصوص وبين حال من الإبطان هي بمثابة الرحم الذي تتشكل ضمنه مخاوف وأحزان ووساوس تساعد على تعميق ذلك الشرخ والتبعيد بين الواقع ورؤية الواقع.

أما الوجه الثاني للاعتراف فقد تحدد بارتباك الذاكرة وما بدا «ثقيلاً» في وضعية الكائن ضمن الطور الأول أضحى «خفة مؤذية» بتفكك نواة الشخصية واتساع مجال السجن من فضاء البيت المغلق في مجتمع نظام سياسي كلياني إلى المكانية المترهلة حيث تستباح ذاكرة الآباء» لينقلب «الأبطال المناضلون» إلى جُلاس مقاه يجترون أخباراً وحكايات من زمن تقضّى. وإذا الجد الثقيل في الطور الأول يمسي ضحكاً هازئاً لا يخلو من قتام القصد المحتجب، كأن تصطبغ الكتابة

الاعتراف أقرب ما يكون إلى الشهادة الجماعية على وجود سياسي مشترك

بالسخرية والمرارة بعد أن استبدّ «منطق» التجزئة والتمرد بالمنطق المعتاد. وكما يتصدّع بناء الرواية في كل من «الذاكرة المستباحة» و«قبعتان ورأس واحد» و«الشظايا والفسيفساء» و«مذكرات ديناصور» تهتزّ الذاكرة بما يصيب نواة الشخصية من تصدع لينزع بذلك الاعتراف إلى فضح مجتمع الرواية وذات الفرد باعتبارها شاهدة على هذا المجتمع وبعضاً منه، بحال من الازدواج المذهل بين «مازوشية» التعري و«سادية» التعرية، بين محاولة التطهر بالتصعيد أو التنفيس وبين الثأر من الآخر الذي هو السلطة واحدة متعددة لا يمكن حصرها، تقريباً، إلا بمجتمع الكتابة. لذلك يعلن «منقذ» في «الذاكرة المستباحة» مرضه أو خداعه عند افتعال هذا المرض: «أتكلف المرض والفصام لتمويه عبقريتي»(٢٧). وما ينكشف اعترافاً بافتعال المرض ليس إلا إخفاء لوهم «العبقرية» لتثبت، تقريباً، حال الفصام لمن تتقاذفه توترات نفس جريحة معذبة في اتجاه ووهم التفوق على عامة القوم في اتجاه آخر. كما تتأكد هذه الحال لدى عبد الرحيم الأب و«الشيوخ» لتعطل الذاكرة وانحباسها في المجال الواصل بين آن التذكر والزمن المنقضي بضرب من البتر يجعل لحظة التذكر قادرة فحسب على الالتفات والاسترجاع، عاجزة تماماً عن التفكير والاستباق. لذلك تصطدم كتابة الاعتراف بذاكرة شبه معطلة نتيجة الاقتصار على

الالتفات لدى عبد الرحيم الأب والانحباس داخل اللحظة المبتورة في أعمال «منقذ» الابن و«الجارين» الأصلع والأعور في «قبعتان ورأس واحد» وأقوالهم. وكذا هو الشأن حينما يضحي التفكك، كما أسلفنا، أبرز سمات الكتابة في «الشظايا والفسيفساء» و«مذكرات ديناصور»، كعبد الكريم إبراهيم الذي عاد من بيروت إلى عمان، «عاد (...) بعينين تتوهجان بالجنون وذاكرة ملغومة. لا يعرف أي خطّ عجائبي أنقذه من مراصد الموت»(٢٨)، فيمسي الشرخ شروخاً(٢٩) ليفقد مجتمع الرواية بذلك تناظمه حتى لكأن المروي نسيج خرقته يد العبث: «حبال الفكر تتقطع، ويتساقط غسيل الذكريات في مدى سحيق»(٣٠)، ويزداد الانقسام تشظياً في القسم الثاني من «الشظايا والفسيفساء» على لسان سمير إبراهيم: «فسيفساء مشظاة. عالم تخترقه ملايين الشروخ، لا يقين سوى الأطياف. الحواس مشوشة. والذاكرة مرضوضة»(٣١)، كما تصاب شخصيات «مذكرات ديناصور» بارتباك الذاكرة مثل «زهرة»، زوجة عبد الله ديناصور التي تشكو من نوبات إرهاق مباغتة وعبد الله الذي يعاني هو الآخر من حال فصام، كأن «يضرب قدمه بالأرض ويقول إنه سيقاطع السهرات الاجتماعية، وإنه سيشد الرحال إلى صحراء بلقع»(٣٢).

فليس عجيبا أن تشكو مختلف الشخصيات منذ «الذاكرة المستباحة» إلى «مذكرات ديناصور» من رؤى الاستيهام وارتباك الذاكرة والخلل السلوكي وزحمة الكوابيس، كـ«منقذ» قاتل عشيق «آريا» الخادم ضمن رؤيا الأب في «الذاكرة المستباحة» و«مقتل زهرة» في «مذكرات ديناصور».

إلا أنّ الذاكرة رغم الاهتزاز والتشظي «في هذا الطور الثاني تظل قادرة على بعض التذكر رغم



التبدد والانقطاع وانكسار وعي الزمن السائدة. وأما الوجه الثالث للاعتراف فقد تزامن والنسيان بأن أضحى السرد الروائي، بالإضافة إلى سمة التقطّع فيه، شبيهاً «بالهذيان» في معتاد التقبّل، ذاك النص الذي يكسر عنق الدلالة المعتادة ويدمر منطق التداوُل مروراً بتفكيك العلامة اللغوية ومحور الدلالة السردية في «فاصلة في.. آخر السطر» ووصولاً إلى كتابة الفسخ وإعادة التركيب العاجلين، في «عصابة الوردة الدامية» حينما يتعطل أي دور تقريباً، للذاكرة لتنطلق اللغة «بتداعيات» الكتابة في إماطة اللثام عن المخبّأ العميق في مجتمع الرواية وعالم النفس الكاتبة المبدعة المدفوعة قسراً إلى النهاية المحتومة، إلى الموت العاجل برمزية الانقطاع» والخلط والالتباس وضياع اليقين وتلاشي المسلمات والفوضى الرعناء وغياب المعنى» على حد عبارة مؤنس الرزاز(٣٣). فتداخل الملفوظات المتغايرة جنساً أدبياً وسياقاً زمانياً بتخطيط كتابة التواصل بالانفصال والتجميع بالشتات، بل تتقوض في الأثناء الحدود الفاصلة بين مختلف النصوص الروائية بإعادة بعض الأسماء وعديد المواقف كـ«عبد الله ديناصور» الذي يعود ليظهر في «فاصلة في.. آخر السطر» لإعلان كارثة النسيان «بمنطق» من يستعين «بجنون الحكمة» بقوله: «قد تخونني الذاكرة العاهرة، وقد تخونني اللغة والمفردات، ولكن.. الحمد لله.. امرأتي لا تخونني، وهذا المهم»(٣٤)، كما يتفكك النص أيضاً بمختلف المشاهد السريالية.

وما «عصابة الوردة الدامية» إلا تسريع، بمجمل المروي، في نعي الذاكرة وتكثيف رمزية ذلك بمزيد إدماج الراوي في المروي وتكرار حدث القتل وتشظية الشخصيات والأفعال، حتى لكأن الاعتراف بذلك يضحي استحالة وجود نتيجة عجز اللغة عن أداء السر الكامن في حياة الفردية الكاتبة وانهيار كل الوثوقات تقريباً على غرار المأزق الذي انتهى إليه قول معتصم «أليست هيام ابنة عمي أو عمتي؟ لست على يقين الآن لأن ذاكرتي مطفأة»..(٣٥) وإذا الكتابة أو كتابة الاعتراف، في آخر المسار الروائي لمؤنس الرزاز إعلان «للإدمان» و«القلق» والحاجة الدائمة إلى الحرف نتيجة غياب وظيفة أخرى للكائن، كجحيم القدمين الذي لا بد منه»(٣٦) حيث يتردد لفظا الجحيم والإدمان مراراً وبصراحة لافتة للنظر، كما يرد معنى الكتابة تضميناً، كأن تظهر «كتابة الاعتراف مراجعة لما كان واستعداداً لما يكون أو قد يكون تشريعاً للفوضى وانتصاراً لها على النظام المتقادم المهترئ وفضحاً للعادة والرتابة والتكرار ومغالبة لحقارة «الدنيا» والعبث والخواء والقرف وقلق موت الرغبة والانقضاء، خلافاً لما قد يتراءى في الظاهر إعلاناً للمصارحة والتوقف والانقطاع..»(٣٧).

كذا ينكشف نهج الكتابة العام من خلال نصوص مؤنس الرزاز الروائية تقليباً للذاكرة وتجريباً مقصوداً واعياً لأدب الاعتراف بخطين متوازيين متعالقين يمكن ترسيمهما كالآتي:

أ- ذاكرة حينية في بدء الارتباك
«ذاكرة مرضوضة»
«ذاكرة مطفأة» (النسيان)

ب- اعتراف أولي بوضعية القهر السياسي + التمسك بالقيمة الكتابية
اعتراف بالحاجة إلى الحرية + إعلان الفشل + تشظي الفعل الكتابي
اعتراف بالحاجة إلى الموت + استحالة الاستمرار في كتابة الاعترافات

وما يتراءى تنامياً لوعي كتابة الاعتراف يصطدم في خاتمة مسار التجربة باستحالة الاستمرار في الاعتراف نتيجة انزياح اللغة عن أي منطق للتداول الدلالي إلى المبهم والغامض من الحالات والمواقف لتفكك أواصر المروي وتبدد النواة القادرة على التجميع بأدبية التذكر، أي تذكر، وكأن الذات الساردة تكتفي بفضح مجمل الوضعية وتؤثر اعتماد نقيض الاعتراف بقبر الأسرار الخاصة بأدق الحالات والمواقف في حياة الذات الكاتبة ليتعالى صوت الاعتراف دون أن يحدث بالفعل أو تماماً حفاظاً على ما تبقى من



«طفولة» الاسم أو خشية التفريط في آخر معنى «للطهارة» في مجتمع لم يألف بعد أدب الاعترافات ولا يقبل الكشف عن المستور الغارق في الحجب أو الاحتجاب.

٦- عودة إلى «النص الآخر» أو «النص المرجعي»

فما الذي تحقق من هذا «النص» في أعمال مؤنس الرزاز الروائية؟ وما الذي لم يتحقق وظل وجهاً للمشروع المنفتح على إمكان الحدوث؟

أ- الحدوث

١- حيرة الأساليب، كأن تنتقل الكتابة من أسلوب إلى آخر ومن سرد الغائب إلى سرد الحاضر، ومن وصف الأحداث إلى وصف الحالات، ومن وصف الحالات إلى وصف المواقف بحكمية خافتة ترفض الانزلاق في كتابة المواقف الفلسفية المعلنة، بل هي تلك المواقف الحكمية الحينية وليدة اللحظات الكاتبة.

٢- قلق الكائن حينما يتجاذبه الحب والحرية والفن(٣٨) ونقائض تلك ممثلة في القتل والقهر والموت أو الانتحار العاجل أو البطيء. فيصف وضعية انحباسه في المكان بدءاً، ثم في الزمان على وجه الخصوص دون تغييب للمكان، ويحلم بالحرية والحب، وسرعان ما يصطدم بواقع الاستحالة إذ يكتفي «بلعبة الكتابة»، كطفل لا يتأسى على التمادي في ممارسة حقه في اللعب، بل يدرك أن اللا - معنى هو أصل المعنى، والعبث هو مرجع القيمة، ولا معنى أصلاً للحد الفاصل بين الحب والحرية والفن ونقائضها، كما تنتفي لديه خريطة الكيان آن البحث في الفارق بين «ملائكية» الكائن و«شيطانيته».

وإذا الكتابة الروائية، بهذا المنظور أقرب إلى دلالة اللعب منه إلى التنفيس أو التصعيد أو «الالتزام»، لاقتران مدلولها بالتلهي في انتظار النهاية المحتومة.

آثرت الذات الكاتبة استخدام الأقنعة عوضاً عن محو قديمها

٣- غياب المثال أو النموذج، لأن الكيان نسبي والكائن خطاء بطبعه، آثم وإن نزع بالإرادة إلى العمل والمغامرة وتاقت روحه إلى الجمال قيمة فنية ودلالة أخلاقية وسكنه عشق البدايات، إذ النقصان، كما أسلفنا، هو صفة الكائن وأساسه، ولذلك يبدو مترهلاً، مزحوماً بالحركة، لأنه لا يلين ولا يستكين.

٤- فاجعة الفقدان والانفقاد، كالذي يتضح بتراً وانقطاعاً في أبنية الشخصيات الروائية وأفعالها وأقوالها على وجه الخصوص، إذ كلّما همت الشخصية بالفعل تجاذبتها قوى معلنة أو خفية لمنع ذلك الفعل من التحقق والانتشار. وكأن الذات الكاتبة شأن الراوي (العدد) والشخصيات الأخرى تشكو من فقدان رمز قيمي تأصل ضياعه الأبدي في النفس شرخاً عميقاً أنتج وساوس وتوترات أخرى عنيفة حوّلت المروي في غالب الأحيان من واحدية المسار الحدثي إلى تعدد المجاري السردية وتقاطعها وتداخلها، فترتب عن هذا الفقدان شعور كارثي حاد بالانفقاد، كاليتيم ينتظر موته بفارغ الصبر أو يسعى إليه ويتلهّى عنه في الأثناء بكتابة الوجود ووجود الكتابة معاً.

ب- صفة المشروع

إن «الاعتراف» مرادف صفة المشروع المختلف في أدب مؤنس الرزاز، وهو بمثابة المفهوم المعلن الذي تعاظم شأنه في ذات الكتابة دون أن يتخصص بملفوظ محدد عدا بعض «الشذرات» الخافتة تظهر بين الحين والآخر، وكلما همّت بكشافة التلاقي والاتساع بددتها يد أخطبوطية خفية هي يد الحظر حتى لكأن الفرار من المؤسسة إلى المؤسسة سرعان ما حوّل الكتابة إلى ما يشبه المؤسسة الضاغطة على أنفاس حرية الكتابة، وكأن ارتباك الذاكرة واهتزازها وانطفاءها في الأخير لم تورث ذات الكتابة ذاكرة جديدة، لذلك استبدّ النسيان بأي إمكان للتذكر قد يعوّل رغبة الاعتراف إلى اعتراف. ونتيجة لهذا الإيغال في التجذيف ضد تيار لغة التداول السردي المعتاد حلّ الصدى محل الصوت، وآثرت الذات الكاتبة استخدام الأقنعة عوضاً عن محو قديمها المترسب فيها وملفوظات «الفصام» و«الذهان» أحياناً، بأفعال «القتل» المجازي المختلفة، لتبرير أفعال تحويل وجهة الاعتراف من التجلي إلى التعتيم، بخوف مجهول الماهية والأسباب، رغم عديد الإحالات على مجتمع الكتابة، لعلّه سليل رعب الآخر، تلك السلطة بمدلولها الشامل المتعدد المندسة في كل الخلايا، من الجسد إلى النفس، ومن النفس إلى الروح، ذهاباً وإياباً بفاعلية حياة القهر والانحباس، من النطفة إلى الجثة، ومن المهد إلى اللحد.

لا شكّ أن الاعتراف، أي اعتراف، يستند حتماً إلى ذاكرة وينشد في الأثناء حياة جديدة يراد بها قتل الحياة الأولى المتقادمة في حين لم تر الذات الكاتبة بدا من التسليم النهائي بالنسيان، اللا - معنى، الموت. فهل يعني ذلك أن الاعتراف المنشود هو التذكير بهذه الحقيقة الأزلية، الحاجة إلى الانقضاء تحديداً، وعدا ذلك فهي الأسرار الكاذبة أو التفاصيل الباهتة الركيكة في ليل الوجود. أليس الاعتراف (الاعترافات بهذا المفهوم الأنطلوجي هو مجموع الإلماحات إلى الحادث الجلل في



حياة الذات الكاتبة، ذلك الكسر العميق الذي نشأ وتعاظم فكان إرثاً ثقيلاً وجرحاً ازداد اتساعاً بمرور السنين ولم يثمر في الأخير سوى القلق والقرف ورغبة الانقضاء؟

الهوامش

(١) سبق أن بحثنا في «النص الآخر» في أدب محمود المسعدي ضمن فصل من كتاب «ثقافة المعنى الأدبي»، تونس: دار المعارف للنشر، ط١، ٢٠٠٢، ص١٢٧-١٤٤.

(٢) Martin Heidegger, "Approche de Holderlin, Gallimard: 1962 وهو مفهوم مرجعي للشعر كما النثر، ولمختلف الفنون دون استثناء.

(٣) ما يتكرر على امتداد العمل الموسيقي، نموذجاً صوتياً، وهو الثيمة أيضاً المستعادة أو الشعور الذي يتردد.

(٤) Mikail Bakhtine, "Esthétique et theorie du roman" Gallimard, 1978.

(٥) «الذاكرة المستباحة، قبعتان ورأس واحد»، لبنان - الأردن: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩١.

(٦) «اعترافات كاتم صوت»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٩٢.

(٧) «الشظايا والفسيفساء»، لبنان - الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤.

(٨) «مذكرات ديناصور» لبنان - الأردن: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

(٩) «عصابة الوردة الدامية»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٧.

(١٠) يمكن الإشارة أيضاً إلى «أحياء في البحر الميت» وقد اهتممنا به بحثاً خلال الثمانينيات من القرن الماضي ونشرنا ذلك في أحد أعداد جريدة «الصباح» التونسية.

(١١) «الذاكرة المستباحة»، ص٨.

(١٢) «الشظايا والفسيفساء»، ص٢٨.

(١٣) السابق، ص١٠٥.

(١٤) «مذكرات ديناصور»، ص٦.

(١٥) السابق، ص١٩-٢٥.

(١٦) «إلى كل الأزمنة والأمكنة الحميمة التي ضربتها زلازل الخلط والالتباس وضياع اليقين وتلاشي المسلمات والفوضى الرعناء وغياب المعنى». «فاصلة في.. آخر السطر..»، ص٥.

(١٧) «اعترافات كاتم صوت» ص١٠.

(١٨) «أتكلف المرض والفصام لتمويه عبقريتي»، «الذاكرة المستباحة»،ص١٥.

(١٩) «قبعتان ورأس واحد»، ص١١٨.

(٢٠) «اكتشفت أن لا مجال لقتل الفراغ والخواء والملل إلا بأسلوبين: إدمان العمل العام أو الاستجارة بالخمر»، «الشظايا والفسيفساء»، ص٨.

(٢١) السابق، ص٧٢.

(٢٢) «مذكرات ديناصور» ص٢٩.

(٢٣) كإقدام ديناصور على إعدام رفاقه في أحد كوابيسه، السابق، ص٦٤.

(٢٤) «إنني أبغض السلطة، وهي تعرف ذلك. دور الأب سلطة. دور معلم المدرسة سلطة. حتى ممارسة دور النائم سلطة. فالنوم سلطان»، «فاصلة في.. آخر السطر..»، ص١٩.

(٢٥) «عصابة الوردة الدامية»، ص١٩٦.

(٢٦) إلياس خوري، «الذاكرة المفقودة»، لبنان: مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٢، ص٢٦.

(٢٧) «الذاكرة المستباحة»، ص١٥.

(٢٨) «الشظايا والفسيفساء»، ص٦.

(٢٩) أنظر عنوان القسم الأول من «الشظايا والفسيفساء» الذي هو «كتاب الشظايا والشروخ»، أما عنوان القسم الثاني فهو «شظايا الفسيفساء»، والشظايا، شأن الفسيفساء، تعني التصدع والانفجار.

(٣٠) «الشظايا والفسيفساء»، ص٢٣.

(٣١) السابق، ص١٠٥.

(٣٢) «مذكرات ديناصور»، ص١٠.

(٣٣) «فاصلة في.. آخر السطر»، ص٥.

(٣٤) السابق، ص٩٧.

(٣٥) «عصابة الوردة الدامية»، ص١٢.

(٣٦) نشر بالعدد الثاني أو الثالث من جريدة «عمان» التي كانت تصدر عن اللجنة الوطنية العليا لعمان عاصمة للثقافة العربية، عام ٢٠٠٢، وقد تناولت هذا النص بالبحث قبل وفاة مؤنس الرزاز الذي نُشر بالعدد ٤ بالجريدة المذكورة، شباط ٢٠٠٢، على شاكلة نعي.

(٣٧) المرجع السابق.

(٣٨) الكتابة عامة، والشعر والموسيقى التي تعاظم حضورها المرجعي الصريح في «عصابة الوردة الدامية».



مؤنس والمرأة: لوحة من كتاباته المتعددة

هاشم غرايبة

❖ هل رأيت رجلا يعيش في الروايات؟ أصدقاؤه أبطال روايات.. عشيقاته بطلات قصص قصيرة؟ ❖ سين ميم راء قاف نون دال حينما تصير الميم بالذات مثلثة.. ميم الام والزوجة والحبيبة.. ميم نساء الأرض مجتمعات.. بينما النون والدال زائدتان!
سمرقند..! كائن كامل الكمال.. أو كمال اختلط بعضه بعضا..
سمر القلب.. رغائب الحب الأكبر المتخطي لامرأة واحدة.. الماضي بقوة واندفاع نحو جنس النساء بما هو اتصال رفيع وحوار جدلي بليغ.
يا سمر القلب في وضح النهار..
سمرقند كالنيون المكرر، المحلول، كنيون مكرر محلول..
(يا الله! متى تغلق مسامي كي تضع حدا لتسرب اليباب إلى جوهري..)
سمرقند.. سمر القلب.. كلمة سري.. يا لهذا السر ما افضحه، ما افضحه!!

❖ ..أقول لا شيء بات يثير فضولي وحماستي سوى الحب، وإقامة علاقات جدلية مع النساء الباهرات.. وبوصفي قناصا محترفا بالغت وغاليت حتى إنني كنت أحب خمس نساء دفعة واحدة.. كل واحدة منهن تختلف طريقتها عن الأخرى. عرفت حبا اقرب إلى الصداقة، وآخر اقرب إلى الجنون.. الخ.

❖ إذا كان الرجل قناصا فالمرأة صيادة. الاختلاف يقتصر على الأسلوب والتكتيك والآلية.. لها شبكة صيد. له بندقية قنص.

❖ النساء تباريح دليل علمي على عبث الدنيا:
الحب الأخير: نجمة الشمال.
الحب الأخير والأول: لمعة.. ما تبقى لي من صخرة اسند لهاثي اليها.
من أين تستمدين هذه القوة الجبارة يا أمي؟ وأي جينات "تفادتني" كي لا أرث إقبالك العنيد البهيج المصمم على الحياة؟
تتصرفين وكأن الدنيا حصانك البري الذي تحترفين ترويضه.. الخطوب العنيفة قطط تهدئي من روعها بصحن حليب من ثدي إرادتك وابتسامتك.
يا لهذا الكبرياء الذي تعجين به. طوبى لهذه الرقة. يا لهذه الكيمياء المذهلة!

❖ الأم ملجأ مضاد ودرع حيوي وملاذ أخير. الصديق والرفيق.. عكاز وخوذة ومظلة.. إنها البعث الذي يجعل الحياة كاملة والموت منكمشا متضائلا منحسرا.

❖ قلت لها: إن عزرائيل لا يرعبني والموت لا يثير فزعي فقد آن للفارس أن يترجل، المهم، اقصد ما يخيفني هو حزنك علي إذا مت.

❖ أكدت لها أن موتي ينبغي أن لا يحزنها.. أجهشت وقالت: إن أصعب محنة تواجهها امرأة تكمن في موت ولدها وهي حية.
لمعة: ما تبقى لي من صخرة اسند إليها لهاثي.

❖ نجمة الشمال.. لذاذات الحياة الناشبة أظافرها الناعمة في وجه الموت. الفاردة سواد شعرها كي تحجب أزرا في عتمة خلابة..
شعر سين ليل على ليل. عيناها نور على نور.. وهي ما زالت تشدني من كم قميص رغبتي الانتحارية.. ترى هل تغار من أزرا؟
لكيان سين وهج يشدني، لحضور عزرا رائحة تدفعني.
قلق بين مودة تبقيني، ونداء يقصيني.
سين لون التراب الأردني حين يفوح زعترا.
يا لنفائس طبائعها ذات التدابير العفوية المحكمة.. نجمة الشمال على السليقة.. سليقة أنعمت عليها دهاء نبيلا.. نجمة حصينة ضد الدهلزة.
" تقول هي: أريد أن أراك الآن.. لا تتهرب من المسؤولية كعادتك.

❖ هربت ولجأت إلى عالم الأحلام على صهوة الخيال.
تقول: أقترح أن تحيا الحياة بدل إجهاد نفسك في محاولة تعريفها.. أنا العصية على الاختزال وأنت تختزلني..
– حقا أنا راو قصير النفس حيال المرأة. زواجي بين تقشير البصل وأسطورة سيزيف.

❖ "جنس / سجن / نجس/ القاسم المشترك هو الكبت والقمع والمحرم.

❖ " المرأة غموض كاذب وجمال صريح.. الأميرة شمس في سرداب.. القديسة مومس تنز فضيلة.. العاقلة قبائل نساء ندرتها الأقدار لغدر الزمان.. النساء تباريح دليل عملي على عبث الدنيا"
(ثم تنتصر أزرا!)
ازرا.. تعالي لا تردي على سين. لا تنخدعي بهاشم وسعود ويوسف. تعالي.. حرريني. سواء كنت مسافرا في طريق طويلة لا ينتهي طولها. عسيرة لا يسهل عسرها.. أو كنت متنقلا محلقا بين برزخ المسرة ونهج البهجة.
العشق الأخير: ازرا.
قبل أيام بلغت خمسين شتاء.
أصر على كلمة شتاء التي قرأتها في مجنون إلزا، فالشتاء رماد حياة مشرقة وأغنية موت غروبي..
اذوي وازرا لا تزور. تثير غيرتي بفجاجة حين تراقص هذا وتلعب النرد مع ذاك وتتركني وحيدا متسكعا بلا شريك.. إلاّ سين تغويني بمنديل الحياة الأحمر كلما عنّ لي الاحتماء بأكياس الشعير.
ازرا.. هل تقبليني كما أنا؟ بكل جروحي الرشيقة.. بكامل قيافة عيوبي وخطاياي الأنيقة؟ هل تتفهمين سيرتي ومسيرتي من رائحة أمي حتى مرفأ جيدك الباسق.

❖ أزرا.. احفري أي حفرة صغيرة ودعينا ننام معا. جنبا إلى جنب.. نوم طفلين معا!
أزرا تلك التي صدرها الناهض جواز سفري إلى ما وراء العابر والعارض.. تلك التي يفترض الناس أنها شاحبة وهي تضج حيوية على إيقاع حماسة متقدة. (ملاحظة: خداها ليسأل شاحبين. خداها متفحين!)
أزرا! فراشي بارد فاقدحي في ثناياه شرارة صقيعك.
أزرا.. اختاريني متى شئت..
أزرا.. تعجلي يا خيار الحتم.
الساعة الثامنة مساء.. إنني في سباق مع الزمن: لقد بدأ موتي ينفذ!

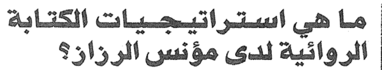
❖ أزرا تعالي ..حرريني سواء كنت مسافرا في طريق طويلة لاينتني طولها وعسيرة لا ينتني عسرها، أو كنت متنقلا محلقا بين برزخ المسرة ونهج البهجة.

❖ إزرا هل تقبليني كما أنا بكل جروحي الرشيقة بكامل قيافة عيوبي وخطاياي الأنيقة، هل تتفهمين سيرتي ومسيرتي من رائحة أمي حتى مرفأ جيدك الباسق؟؟

❖ إزرا احفري حفرة صغيرة ودعينا ننام معا جنبا إلى جنب نوم طفلين معا!

❖ إزرا فراشي بارد فاقدحي في ثناياه شرارة صقيعك.. اختاريني متى شئت..
إزرا تعجلي يا خيار الحتم.





ما هي استراتيجيات الكتابة الروائية لدى مؤنس الرزاز؟

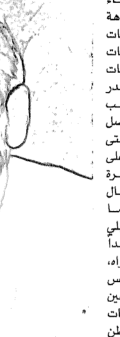
نبيل سليمان - سورية

"منذ روايته الأولى بدا التجريب علامة فارقة في تجربة مؤنس الرزاز الروائية. وكان ذلك بخاصة في اشتباك سيرة الكاتب بسيرة كتابة الرواية، أو في اشتباك السيرة الذاتية بالميتا رواية. وعبر ذلك، وفي سائر رواياته، دأب مؤنس الرزاز على استثمار التراث السردي العربي، وبخاصة: ألف ليلة وليلة، وكذلك: التجربة الصوفية، مما وفّر لرواياته تكسير الأزمنة ودمجها، ولكن باتجاه الواقع العربي، وبرؤية نقدية صارمة للمؤسسات والعلاقات السياسية والاجتماعية والثقافية. وفي تلاقح ثر مع المفاصل الكبرى في الرواية العالمية... فالرواية لدى مؤنس الرزاز هي هتك للوحشي في الإنسان والحضارة والتاريخ، وتعرية للذات وللآخر، مما يتركز في زمن كتابة الرواية، ولا يوفر زمناً، فتبدو الرواية تمور وتتفجر، وكاتبها واحد من شخصياتها، والقارئ أيضاً، فضلاً عن المكان..".

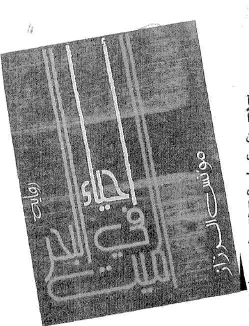
"منذ روايته الأولى، بدا مؤنس الرزاز ذلك الكاتب الذي ينزف روحه، لكأنما يسابق الموت فيما يكتب، منذراً بالكارثة التي يقرأ عناصرها في الواقع وفي الحلم، وهو ما تنتهي إليه بخاصة رواياته (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) و(الذاكرة المستباحة). ومن مناجزة المسرح في بناء الرواية - كما في رواية: فاصلة في آخر السطر - إلى انثيال الكلام دفقة واحدة - كما في رواية: مذكرات ديناصور - إلى الحضور القوي لعالم النوم - كما في رواية: سلطان النوم وزرقاء اليمامة - إلى الحضور القوي لتجربة والده السياسية - كما في رواية: اعترافات كاتم صوت، وفي رواية: الشظايا والفسيفساء - إلى الحضور الأقوى للاشعور والفصام والتقمص في أغلب رواياته؛ من كل ذلك لتجربة مؤنس الرزاز الروائية تميزها وامتيازها، كما كان له بها، وبتجربته الثقافية، تميزه وامتيازه، إبداعياً وإنسانياً".

❖❖❖

مما كلفتني (الموسوعة العربية) بكتابته عن مؤنس الرزاز، حاولت أن أوجز في الفقرتين السابقتين ما لديّ في تجربته الروائية وفي عالمه الروائي وموقعه في المشهد الروائي العربي. وهو ما أحسبه يتقاطع أيضاً مع أبرز ما رأى النقاد في مؤنس الرزاز الروائي، بقدر ما اطلعت عليه مما كتبه الياس خوري وفيصل دراج وشكري عزيز الماضي ومحسن جاسم الموسوي وسواهم، أثناء حياة مؤنس الرزاز وبعد غيابه. وقد حاولت تفصيل علامة واحدة مما توجزه الفقرتان السابقتان، فيما ساهمت به في الذكرى الأولى لرحيل الكاتب الصديق، وذلك تحت عنوان (استراتيجية السيرة النصية في روايات مؤنس الرزاز)(١)، وحيث تعلّق القول فقط بأربع روايات (أحياء في البحر الميت - متاهة الأعراب في ناطحات السراب - اعترافات كاتم صوت - يوميات نكرة)، أي فيما صدر من روايات الكاتب حتى ١٩٩٠. وستواصل رواياته التالية حتى رحيله الاشتغال على استراتيجية السيرة النصية، مع الاشتغال على سواها، وهو ما سأحاول فيما يلي جلاء بعضه، مؤكداً أنني هنا، وفي سواه، مما كتبت عن مؤنس الرزاز وعن مبدعين آخرين وإبداعات أخرى، كنت أستبطن بقدر أو بآخر ما كتبه



رولان بارت حول سولرس في تحليله لـ آ ومنه هذا التساؤل: متى سنصير أحراراً (متحررين من الفكرة الزائدة عن الموضوعية) كي ندرج في قراءتنا للنص المعرفة التي تكون لنا عن المؤلف؟ لماذا - وباسم ماذا، وخوفاً من ماذا أفصل قراءتي لكتاب سولرس عن الصداقة التي أكنّها له؟(٢). وبالطبع، ليس تساؤل بارت معنياً بالعين القاصرة التي لا ترى فيه غير تنزيه النص الصديق المنقود أو صاحبه الصديق، وغير إعلائهما مما يتعنون بالعصبوية أو الشللية أو التبني أو التضامن، لكن كل ذلك





أمر، وما يطويه سؤال بارت أمر، وبارت هو من قال بالنقد المتعاطف، بالنقد المحب، بقدر ما في ذلك من الاختلاف.

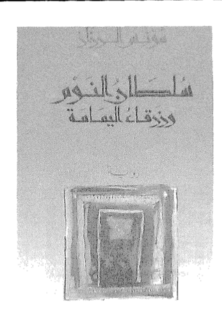
❖❖❖

أما السيرة النصية، فهي ما سنراها تواصل العمل في رواية (مذكرات ديناصور)(٣)، عبر إخبار السارد عمّن كتبوها، حيث يضيف اسم مؤنس الرزاز إلى عبد الله الديناصور وزهرة والأطياف والأشباح. كما سنرى نظرة الرواية النقدية لنفسها كأوراق تتداخل فيها مجموعة من كوابيس اليقظة أو كوابيس المنام. وكما هو الشأن في أغلب روايات مؤنس الرزاز نرى استراتيجية السيرة النصية إذ تعلن عن نفسها، تتفاعل مع استراتيجية أخرى، فتعلنها، كما تعلن هذه الاستراتيجية الأخرى عن نفسها، وبدرجة أكبر في أغلب روايات مؤنس الرزاز. ويأتي إعلان هذه الاستراتيجية في مفردات الأطياف والأشباح والإيماءات الغامضة في رواية (مذكرات ديناصور)، بينما يأتي في بعض أو كل هذه المفردات، وفي مرادفاتها، وفي سواها، وهو ما لعله يتلخص فيما يقوله (بئر الأسرار) في رواية (سلطان النوم وزرقاء اليمامة)(٤)، حيث نقرأ: "لا حدود فاصلة في مملكة سلطان النوم بين الزمان والمكان، ولا بين المخيلة والذاكرة، ولا بين الوهم والواقع. لا جدران تفصل بين المفاهيم والكائنات". ولعل للمرء حقاً في أن يرى في هذا الذي تقوله هذه الشخصية الروائية (بئر الأسرار) تحديداً لمفهوم الرواية لدى مؤنس الرزاز، وليس فقط إعلاناً عن استراتيجية روائية كبرى. على أن هذه الاستراتيجية، وبضوء من كل ما تقدم، تبدو تبحث عن اسمها، أو تشكله من الحلم والكابوس ومن المعجم الصوفي ومما يذخر به التراث السردي من الفانتاستيك.

هل يخطئ المرء إذن لو قرأ لهذه الاستراتيجية الكبرى في روايات مؤنس الرزاز اسم (استراتيجية الفانتاستيك)؟ أو (استراتيجية العجيب) لمن يؤثرون المفردة العربية على المفردة الأعجمية، وكل منهما تنطوي في قميصها الروائي الذي أبدعه مؤنس الرزاز، على ما تنطوي عليه من الغريب والخارق؟(٥).

❖❖❖

للفعل الصوفي شأوه في بعض روايات مؤنس الرزاز (جمعة القفاري - مثلاً)(٦) وللسردية التراثية شأوها في أغلب روايات مؤنس الرزاز، فهل يكفي ذلك للقول بالاستراتيجية الصوفية في الكتابة الروائية لدى مؤنس الرزاز؟ أم إن القول باستراتيجية



الفانتاستيك يكفي، ما دام الفعل الصوفي يتعلق في الغالب بالتحولات وطي الزمن والكرامات أو المعجزات، وبعبارة أخرى، ما دام هذا الفعل يتعلق باللعب الروائي أكثر من تعلقه بالرؤية - الرؤى الصوفية، أو بالمعنى الصوفي؟

هذا السؤال نفسه يعاود فيما يتعلق بالسردية التراثية. فالعنعنة ومثيلاتها من إسناد القول تطالعنا بقوة في رواية (مذكرات ديناصور) كأن يروي عبد الله الديناصور عن الراوي، أو كأن تحدثنا زهرة، أو كأن يقول الراوي: "يُقال والله أعلم"، وهذا ما يتكرر بصيغ شتى في رواية (حين تستيقظ الأحلام)(٧) حيث (يقول الرواة) وحيث (قيل). وشخصية شهرزاد ستحضر من عالمها في (ألف ليلة وليلة) إلى عالم رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب). وشخصية علاء الدين ستحضر من ذلك العالم أيضاً إلى عالم رواية (سلطان النوم وزرقاء اليمامة). ولكن كل ذلك - على أهميته ودلالاته في الكتابة الروائية لدى مؤنس الرزاز - سيظل فعله أدنى، بالقياس إلى فعل الغريب والعجيب والخارق، والقادم من السردية التراثية إلى الكتابة الروائية لدى مؤنس الرزاز.

يزداد السؤال السابق تعقيداً حين يبلغ الشطر الصوفي من السردية التراثية، أو ما يسمى بالسردية الصوفية، حيث يشتبك الفعل الصوفي بفعل السردية التراثية، كما يبدو بخاصة في رواية (حين تستيقظ الأحلام). وعلى أية حال، وبانتظار جهود نقدية أوفر مقدرة مما يسعني، يستوي لديّ ما قد يميل إليه سواي من تفريد القول باستراتيجية الفانتاستيك في الكتابة الروائية لدى مؤنس الرزاز، أو التفريد إلى

الاستراتيجية الصوفية واستراتيجية السردية التراثية، فيما أميل إلى إجمال هاتين الاستراتيجيتين في استراتيجية الفانتاستيك، في المدونة الروائية لمؤنس الرزاز.

❖❖❖

في رواية (الشظايا والفسيفساء)(٨) نقرأ ما يلي: "فسيفساء مشظاة. عالم تخترقه ملايين الشروخ. لا يقين سوى الأطياف. الحواس مشوشة. والذاكرة مرضوضة". لعل هذا المقبوس، كسابقه من قول بئر الأسرار في رواية (سلطان النوم وزرقاء اليمامة)، أن يجلو مفهوم الرواية لدى مؤنس الرزاز، فيما يرسم شطراً من استراتيجية أخرى لكتابته الروائية، هو شطر التشظي.

بالعودة إلى عنوان الرواية (الشظايا والفسيفساء) يبدأ هذا الشطر بالتلويح، ثم يوالي البناءُ الروائي التلويح، فالوطن يتشظى منذ معاهدة سايكس - بيكو التي قسمت بلاد الشام بعد الاستعمار العثماني، وقدوم الاستعمار الفرنسي الانكليزي الصهيوني، إلى الكيانات الراهنة: سورية ولبنان والأردن وفلسطين. وتشظي الوطن - بحسب الرواية - شظى الشخصية، وأدخلها في الشيزوفرينيا، كما وقع لبطل الرواية عبد الكريم إبراهيم - سمير إبراهيم. بل إن البناء الروائي يعلق الشظايا بعبد الكريم إبراهيم، والفسيفساء بسمير إبراهيم، لكأنهما يناديان حسن الأول وحسن الثاني من رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب).

هكذا جاءت رواية (الشظايا والفسيفساء) من ستة وثمانين مقطعاً. وستلي رواية (مذكرات ديناصور) في هيئة مدانية، حيث ينفرط النص انفراطاً، وحيث يبدو النص متاهات وهو ينثال انثيالاً بلا علامات الترقيم. ولا أحسب المرء بحاجة إلى المزيد، منذ رواية (جمعة القفاري) حتى رواية (عصابة الورد الدامية)(٩)، كي يتأكد التشظي في مفهوم الرواية لدى الرزاز، وإن تفاوتت النسبة بين رواية وأخرى.

لكن التشظي ينادي التنسيق. ولذلك سبق القول بشطر التشظي من استراتيجية أخرى لكتابة مؤنس الرزاز الروائية. والآن يسمي القول هذه الاستراتيجية باستراتيجية التنسيق والتشظي. فالأمر ليس فوضى عمياء، ولا رمية نرد، بل نظام دقيق، ولكنه مستبطن، فيه من المكر بقدر ما فيه من الدراية. ولا



يعـدم المرء أن يقع على نتـوء مـا لهـذا النظام.

تأخذ تقنية التنسيق - كما شخّص بارت - أشكالاً مختلفة. فقد تكون تركيباً لعناصر متناثرة، ينبغي تركيبها. وسند بارت هو نصّ ميشيل بوتور (متحرك): أهو تأملات وإشارات وملاحظات حول أمريكا، منظوراً إليها كمشهد متقطع من الصور والأسماء؟ وماذا عن التحولات والإرجاعات والمجاورات التي يمكن للفن أن يقدمها؟ ألا يتعلق الأمر هنا بالشذرات العتيدة في تراثنا السردي؟ وهل يكون مؤنس الرزاز استقى هذا التشذير - التنسيق من التراث السردي كما استقاه من الحداثة النقدية والروائية والفكرية، وفي قاموسها بارت وغير بارت؟

❖❖❖

مثل رواية (الذاكرة المستباحة...) تنادي رواية (فاصلة في آخر السطر) البناء المسرحي، في المشهد والحوار واللغة. ولأن هذا العمل رواية، وسابقه قصة طويلة - رواية قصيرة، جاءا كذلك، وثمة من رأى في كل منهما مسرواية. والمسرواية = مسرحية + أو - رواية. وقد كانت المسرواية في البداية الروائية المسرحية العربية، تومئ - على ندرتها - إلى ارتباك التجنس. وعلى ندرتها من بعد ظلت ترجّع النداء المسرحي في الرواية، وحسبنا الإشارة هنا إلى رواية حنا مينه (النجوم تحاكم القمر).

أما مؤنس الرزاز فيبني في رواية (فاصلة في آخر السطر) المشهد بتحديد معطياته بداية، ثم ها هو الشاعر مطر يكلم نفسه، وها هو الكاتب يقيم حوارية بين سين وصاد في فصل (سين صاد)، ويقيم حوارية بين الأول العالق في المصعد، والثاني، في فصل (شمة هواء)، ويقيم حوارية بين الرجل (مطر) والمرأة (غيمة) وهما ينتظران الحافلة، وذلك في فصل (غيمة عابرة). وإلى ذلك هو ذا فصل من السرد العادي عنوانه (علامة سؤال).

مثل هذه المسراوية تأتي في (قبعتان ورأس واحدة) التي جمعها بين دفتي كتاب مع (الذاكرة المستباحة). وتلك كهذه: قصة طويلة - رواية قصيرة، لكنها أيضاً مسرواية، أو بنظر آخر: كوميديا سوداء، يرتسم فيها الوطن عمارة معتمة عتيقة، ولا رابط بين أهليها. وبلا مبرر ينشب الصراع الدامي فيها بين الأصلع والأعور، كما تحرق العجوز ألبومها - تاريخها، لينتهي كل ذلك إلى الكارثة القادمة



المحتومة، كما هي نبوءة الكاتب في (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) أو في (سلطان النوم وزرقاء اليمامة) أو في جلّ رواياته.

على نحو أدنى هو النداء المسرحي لـ (الذاكرة المستباحة). لكن الحوار - من بين عناصر هذا النداء - يظل عنصراً مكيناً في أغلب روايات مؤنس الرزاز. وبه، وبما سبق من أمر المسراوية، قد يكون للمرء أن يضيف الاستراتيجية المسرحية إلى استراتيجيات الكتابة الروائية لدى مؤنس الرزاز.

❖❖❖

من خزانة الماضي تأتي رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) بعروة بن الورد وشهرزاد إلى أمسنا العثماني ويومنا الأمريكي. ومن تلك الخزانة تأتي رواية (سلطان النوم وزرقاء اليمامة) بزرقاء اليمامة ومهيار الدمشقي وعلاء الدين، وتأتي بالتوحيدي مواربة، إلى يومنا الأمريكي أيضاً.

بتلك الخزانة في تينك الروايتين وسواهما مما كتب مؤنس الرزاز، تتعلق استراتيجية السردية التراثية، ليس كحلية أو حيلة أسلوبية وحسب، بل، وأساساً، كحفر في التاريخ، ذي غاية ظاهرة جداً ومستبطنة جداً وقائمة دوماً: إنها مخاطبة الحاضر - الراهن، والإشارة إلى المستقبل، ولعل توكيد ذلك فيما يلي في رواية (سلطان النوم وزرقاء اليمامة) أن يغني عن المزيد في روايات الرزاز الأخرى.

في هذه الرواية تعلن استراتيجية التشظية والتنسيق عن نفسها بالعنوان الثاني (ألف رواية ورواية في حكاية). وفي هذه الرواية تعلن استراتيجية اللا تعيين عن نفسها بالأسماء الروائية للفضاء وللشخصيات. فالعالم الروائي هو عالم الضاد الذي ليس على الخريطة وليس بعالم كافكا، والمحاط بالصحارى وبحر الظلمات، والمدينة الروائية هي مدينة الضاد وشبه مدينة الضاد. ومعظم سكان هذه المدينة أشخاص غير عاديين.

إلى هذا العالم الروائي يأتي علاء الدين من ألف ليلة وليلة، ويطلب من مارده أن يحوله من إنسان خارق كغيره من الضاديين إلى إنسان عادي طبيعي، فيقوده أولاء إلى المصح، حيث يلتقي بحسناء الشاطرة التي ورثت عن أبيها طاقية الإخفاء، وبها ستنقذ علاء الدين.

إنه عالم منطقي وعقلاني وواقعي كما يصفه السارد، مدللاً على ذلك بالشخصيات التي قضت فيه شطراً من حياتها: السياسي السوري صلاح الدين البيطار والشاعر العراقي سعدي يوسف والروائي الأردني غالب هلسا والسياسي اللبناني ميشيل إده.. وبمثل هذا اللعب يشتبك الماضي بالحاضر، فتحضر جولييت وروميو إلى هذا العالم، ويرى روميو قبيلة قافلة العجاج على جيادها فرسان من رمال وخيلها غبار. وهذا ما يراه علاء الدين فيهتف بصوت هستيري: "عاصفة عجاج. أرى إعصار عجاج يتقدم ببطء نحونا". ويهتف: "إعصار العجاج قادم لا ريب فيه. فأعدوا له ما استطعتم من.." ويهتف: "لعل الصحراء تخطط لإعصار ضار على شبه مدينتنا، فتكتسحها، وتبسط التصحر على حياتنا الخضراء اليانعة". وإذا كان روميو سيسخر من النذير في هتافات علاء الدين، فالسارد سيخبرنا أنه ما من أحد من نزلاء عالم الضاد الخارقين يصغي إلى هدير إعصار العجاج، سوى علاء الدين.

لا يحتاج المرء إلى التمحّل كي يقرأ في هذا الذي كتبه مؤنس الرزاز عام ١٩٩٧ - باعتبار تاريخ صدور الرواية - صدى لحرب الخليج الثانية: عاصفة الصحراء، واستشرافاً - وهذا هو الأهم - لحرب العراق ٢٠٠٣. وهكذا يتوالى اشتغال استراتيجية الفانتاستيك في الرواية، فيأتي إلى هذا العالم الروائي الروائي ميم - وهنا أيضاً لا يحتاج المرء إلى التمحل كي يقرأ اسم الكاتب في اسم هذه الشخصية الروائية - ويأتي الفريق السينمائي الهوليودي ليصور فيلماً عنوانه (غزو الصحراء)، ويأتي الدكتور نور الدين بعالمه النباتي الذي ستدمره العاصفة، وتأتي زرقاء اليمامة التي تذيع سر اغتيال وكالة الاستخبارات الأمريكية لجمال عبد الناصر، ويأتي بئر الأسرار الذي يوحد الأزمنة جميعاً في هذا الزمن الروائي: "إن كل الأزمنة هنا معاً"، ويأتي سلطان النوم،

وهو من تحدث أولاً في مقدمة الرواية، وتزوج من زرقاء اليمامة، وأضرب الناس في سلطنته عن النوم، ونقلوا منها مناماتهم إلى العلن، فشهدت المدينة أعظم أيامها نكراً..

لقد وصف إبراهيم خليل ذلك وسواه مما تمور به الرواية بالإفراط، وسواء صح هذا الوصف أم لا، فلست أوافقه الرأي على أن (الإفراط) حال دون التقاط العناصر الفكرية والذهنية في الرواية، ولا على أن خلو الرواية من مشاهد غير غرائبية قد أفسد على القارئ سلامة التلقي. ولقد ظلت حقاً أسئلة معلقة في الرواية، كما ذهب إبراهيم خليل، لكن ذلك يحسب للرواية لا عليها(١٠). والخلاصة أن هذه الرواية تحمل النذير بالكارثة مثلما تحمل الأمل، كما قالت زرقاء اليمامة: "كل نصف قرن، يعصف العجاج بمدينة الضاد فيعيث فساداً ويقترف المجازر. لكن ما إن ينحسر إعصار العجاج حتى يخرج من تبقى حياً، ويهرع الناس إلى إعادة ترميم شبه المدينة وتشييدها من جديد". وهذه الرواية كغيرها مما كتب مؤنس الرزاز. وبخاصة: متاهة الأعراب في ناطحات السراب. تجبل الراهن في جبلّة الماضي والمستقبل، وهو ما لعله استراتيجية الشاهد في الكتابة الروائية لدى مؤنس الرزاز، ولكن بالاشتباك مع سواها من الاستراتيجيات التي ذكرنا، فما من استراتيجية نقية فيما كتب مؤنس الرزاز. ولذلك تقضي عاصفة الصحراء على روميو في رواية (سلطان النوم وزرقاء اليمامة) ويقرأ الروائي ميم في مقالة زميله ما يقرأ عن الحروب والاقتتال في العالم الإسلامي (الجزائر وأفغانستان والبوسنة وشيشانيا..) وتصير النباتات عمالقة، ويحضر مراسلو السي إن إن، وتطلب زرقاء اليمامة نفيها من سلطنة النوم إلى شبه مدينة الضاد، وتركب مع بئر الأسرار في مركب صغير اندفع نحو المستقبل مع نهر أكبر من كل بحار العالم، وبدا المشهد مرعباً: "شبه مدينة الضاد تحت هيمنة التصحر الكامل. لا ورقة خضراء، ولا عين ماء، وأشباح تسكن في مقابر".

لم يكن مؤنس الرزاز ولا روايته بحاجة إلى أن يمدا يد العون للقارئ كي يقرأ حاضره ومستقبله على هذا النحو. فكما عبر سعيد بنكراد بحق، لا أهمية للعواطف الصغيرة والأحاسيس والميولات التافهة والجزئيات والبديهيات والأشياء الصغيرة المحيطة بالكائنات النصية أمام الإحساس بقضايا الإنسانية ومصير البشرية. ولئن كان الإكثار من المواصفات والإشارات وكل ما يمكن أن يخبر عن كيان هذه الشخصية أو تلك، يقلص المسافة بين عالم الرواية وعالم الممكنات، فإن غياب هذه المواصفات أو ندرتها، يوسع من هذه المسافة. كما ذهب سعيد بنكراد أيضاً. وفي هذا التوسيع واحد من أسرار الفن. ومن هنا يبدو أن ما يراه محمد براده في الوصف، يخاطب بامتياز رواية (سلطان النوم وزرقاء اليمامة) كما يخاطب سواها من روايات مؤنس الرزاز، حيث يغدو الوصف مفتاح الفانتاستيك، ولا يتعلق فقط بوصف الأماكن والملابس والسلوكيات والأشخاص.. بل بابتداع فضاء روائي خاص، مهما استوحى أو أحال على الواقع(١١).

لقد ظلت استراتيجية الشاهد ذلك الغائب الحاضر في رواية (سلطان النوم وزرقاء اليمامة)، شأنها في رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب). وعلى نحو آخر، أكبر مباشرة، جاء اشتغال هذه الاستراتيجية في روايات الكاتب الأخرى، سواء أتوفرت الرواية على قرينة من الزمان أو المكان أو سواهما، أم لا. هكذا رأينا عبد الله الديناصور في (مذكرات ديناصور) يرفض الاعتراف بانهيار الاتحاد السوفياتي والمنظومة الاشتراكية، وينكر العالم الجديد، كما رأيناه يتذكر من بيروت الحرب الأهلية، وهو ما شغل رواية (اعترافات كاتم صوت) وترجّع في سواها. وهكذا يحضر ميشيل النمري إلى (فاصلة في آخر السطر) وتدوّم الرواية: دور الأب سلطة، دور معلم المدرسة سلطة، حتى ممارسة دور النائم سلطة، والمؤسسة سلطة، والزواج مؤسسة، أي سلطة، وسلطان النوم أقوى ضروب السلطة سطوة، وها أنا أمارس سلطة ضحية سلطان النوم".

❖❖❖

تلك هي استراتيجيات الكتابة الروائية لدى مؤنس الرزاز، أو على الأقل: هو ذا أهمها وأغلبها. وقد يؤثر سواي أن يوحد استراتيجية السيرة النصية واستراتيجية اللا تعيين واستراتيجية السردية التراثية واستراتيجية الفانتاستيك واستراتيجية التنسيق والتشظي، وذلك في عنوان واحد أو اسم واحد، لعله استراتيجية التجريب، أو استراتيجية البحث الشكلي، حيث يلفت الصدى الكافكاوي للاكتفاء من أسماء الشخصيات الروائية بالحروف(١٢). وحيث يلفت بقوة أكبر تناسل رواية من رواية، أو كمون جذر لرواية في رواية، فسلطنة المنام قائمة في رواية (حين تستيقظ الأحلام) والمختار وهبة يلتقي فيها بسلطان المنام الذي يشغل رواية (سلطان النوم وزرقاء اليمامة).

إزاء تلك الاستراتيجيات موحدة أو مفردة، تأتي استراتيجية الشاهد. ولعل فيصل دراج قد لخّص ذلك على نحو ما، عَبّرَ قوله: "تكمن خصوصية مؤنس الرزاز الروائية في بحثه الشكلي، في انتقاله المتجدد من شكل إلى آخر. وحقيقة الأمر أن الرزاز لا يريد أن يقدم شهادة عن التاريخ العربي المعاصر، بقدر ما يسعى إلى تقديم انهيار هذا التاريخ في شهادة روائية"(١٣).

هوامش

(١) انظر مجلة نزوى، العدد ٣٦ لعام ٢٠٠٣، مسقط.

(٢) من كتاب الأدب عند رولان بارت، تأليف: فانسان جوف، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، اللاذقية ٢٠٠٤.

(٣) المؤسسة العربية للدراسات، عمّان. بيروت ١٩٩٤.

(٤) المؤسسة العربية للدراسات، عمّان. بيروت ١٩٩٧.

(٥) انظر المعالجة المعمقة لكل ذلك، وعلى ضوء الرواية الفرنسية الجديدة والرواية العربية في مصر مما كتب جمال الغيطاني وإدوار الخراط وآخروين، وذلك في كتاب محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، دار الحوار، اللاذقية ٢٠٠٣.

(٦) أشرت إلى ذلك في الفصل الأول من كتابي (جماليات وشواغل روائية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣.

(٧) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان. بيروت ١٩٩٧.

(٨) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان. بيروت ١٩٩٤.

(٩) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان. بيروت ١٩٩٧.

(١٠) مجلة عمّان، العدد ١٠٢، كانون الأول ٢٠٠٣.

(١١) محمد برادة: فضاء الرواية، وزارة الثقافة، الرباط ٢٠٠٣.

(١٢) كالروائي ميم في رواية (سلطان النوم وزرقاء اليمامة) وفي رواية (حين تستيقظ الأحلام). ومن الرواية الأخيرة أيضاً: المحامي فاء والصحافي خاء والقاص سين والروائي هاء. ومن رواية (فاصلة في آخر السطر): سين وصاد..

(١٣) مجلة أفكار، عمّان، تشرين الثاني ١٩٩٩.

الخطاب النَسْوي في رواية " مذكرات ديناصور " للروائي مؤنس الرزاز

رفقه محمد دودين

لقد تواضع النقاد على اجتراح مستويات لدراسة الرواية بوصفها نصاً أدبياً متخيلاً لا يساوي الواقع رغم أنّ فيه كل ما في الواقع من واقع، ولكن يفيض عنه وقد يكمل نواقصه بافتراض وجود وعي يتجاوز اللحظة الراهنة ليؤشر بانتظار لحظة آتية أو كامنة في رحم المستقبل، لتكون الرواية أداة كشف لما هو محتمل وكامن مما يتجاوز الراهن، ويبني على أنقاضه. وقد اشتغل الشكلانيون الروس على مستويات دراسة النص الأدبي مجترحين مصطلح الأدبية المفترض أنه ينتقل باللغة الناظمة للعمل الأدبي من مستوى الاخبار والأثر النفعي إلى مستوى الأثر الجمالي الذي سيدرس وفق أواليات وتقنيات النقد في بحث دائم وغني عن جماليات جديدة للنصوص الأدبية لا تقف به عن حد معين.

لقد أدى اشتغال الشكلانيين الروس على مستويات دراسة العمل الأدبي إلى اجتراح مستويين للعمل الأدبي: مستوى القصة / الحكاية، وهو ما أسموه بالمتن الحكائي الذي يتكون من منطق للأعمال وتركيب للشخصيات، ومستوى العرض (الحبكة) وما أسموه أيضاً بالمبنى الحكائي أو الخطاب، ويتضمن زمن القص وفضائه ومظاهره التي تتضمن بدورها السارد والمنظور السردي أو ما سمي بالرؤية ووجهة النظر والتبئير السردي، كما يشتمل الخطاب الحكائي أيضاً الصيغ المتعلقة بالحكي والذي يدفعنا إلى القول بأن قراءة المحكي وفهمه لا تعني بأي حال من الأحوال الانتقال من كلمة لأخرى على المستوى الأفقي فقط، وإنما هي بالإضافة لذلك انتقال عمودي من مستوى لآخر وعندها فإن بنية القصة كما يقول بريمون: ستكون مستقلة عن التقنيات التي تتولى تأديتها، إذ يسهل نقلها من واحدة لأخرى، دون أن تفقد شيئاً من خصائصها الجوهرية (١).

وعليه فإن ثمة دراسات نقدية قد اعتبرت العمل القصصي يتكون من ثلاثة عناصر متداخلة متكاملة هي: الحكاية المتمثلة في مجموعة الاحداث التي تدور في إطار معين وحول مجموعة من الشخصيات وتكون ذات نظام أولي خاص، والسرد المتمثل في نقل الأحداث من عالمها الأول إلى عالم الأثر الأدبي المكتوب وفق نظام يخالف نظامها الأول، والنص ذاته وهو حاصل العنصرين السابقين وفيه يتحدد للرواية شكلها النهائي وتتضح خصوصيتها وخصوصية الأدوات المستخدمة فيها(٢).



لقد نظرت الدراسات النقدية أيضاً في معنى الخطاب والفرق بينه وبين الإخبار في النص الروائي معتمدين أيضاً على الإرث المنهجي للشكلانية الروسية التي جعلت الخطاب يتكون من كل ملفوظ مشترط بمتكلم ومستمع وعند الأول فيه التأثير على الثاني بكيفية ما من خلال انتمائية الخطاب بوسائل إحالية متعددة، في حين أن الإخبار هو تقديم احداث وقعت في لحظة ما من الزمن دون تدخل المتكلم في المحكي (٣) لتكون إحالية الخطاب المتعددة والتي تعني خطاباً مختاراً يضع فيه الراوي اسقاطاته ورؤاه، فللروائي اغراضه التقريبية أو الابعادية وغالباً ما تكون مبررة، ورؤية الروائي هي التي تعطي الخطاب سياقات جديدة تحيل على ما هو خارج اللغة في المنجز الروائي، كما يتحكم الراوي في ارتباطات الزمن التي تخص الخطاب من داخل الرواية مؤثراً فيها مما يجلي خصوصية الرواية ويكشف تمايزها (٤).

فالخطاب كمصطلح تنتمي جذوره في العربية إلى اتصاله بالخطب أو الحدث الواقع فيه التخاطب، وفيه جانب ذاتي يسمى الكلام النفسي، من هنا فصل النقد بين اللغة والحدث الخطابي الذي يتمخض عن النظام اللغوي لنجد أنفسنا أمام ثنائية اللغة والخطاب لتُعنى اللغة بالمخزون الذهني الذي تمتلكه الجماعة، بينما يُعنى الخطاب بما يختاره المتحدث من ذلك المخزون اللغوي ليعبر به عن فكرته (٥). إن اختيار المتحدث ونهله من مخزونه اللغوي الذهني ما يعبر به عن فكرته يجعل لهذا الخطاب دلالات غير ملفوظة يدركها المتحدث والسامع دون علاقة معلنة أو واضحة، وهذه الدلالات هي متجه البحث فيما يعرف بتحليل الخطاب، والذي يفترض أن يؤدي إلى استنباط القواعد التي تحكم مثل هذه



الاستدلالات أو التوقعات الدلالية، وقد استطاع بعض المفكرين أمثال ميشيل فوكو أن يحفروا لهذا المفهوم سياقاً دلالياً اصطلاحياً مميزاً حين حدد فوكو الخطاب بأنه: شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر بوصفه انتاجاً يراقب وينتقى ويعاد توزيعه من خلال عدد من الإجراءات التي يكون دورها هو الحد من سلطاته ومخاطره والتحكم في حدوثه المحتمل، وإخفاء ماديته الثقيلة والرهيبة: وهذا يعني أن الخطاب في مختلف الثقافات الانسانية يتميز بهيمنة خطابية من نوع ما (السياسة، والدين، والجنس) مثلما أن لحقول المعرفة خطاباتها الخاصة بها (٦).وإذا كان الخطاب في الرواية يتمثل في وجود كل من الراوي الذي يقوم بالروي مقابل القارئ الذي يتلقى الحكي، فإن من المهم أن ينظر للخطاب من الزاوية الأدبية على أنه شكل للتعبير، بالاهتمام بالعلاقة المفترضة بين الراوي والمتلقي المتوهم حين تتجلى سلطة الخطاب في قدرته في التأثير على المخاطب أو المتلقي عبر مجموعة من الوسائط والتقنيات، فالخطاب يضمر سلطة ما حتى وإن لم يفصح عنها، حيث أن النص لا يتشكل بطريقة عشوائية، وإنما تحكمه قوة إجتماعية ينتمي إليها فيكون بذلك جزءاً من رسالة المؤسسة إلى المتلقي، وبذلك لا بد من القول أن الخطاب مهما تنوعت وتعددت أشكاله يعبر عن جماعة، ويعكس مظاهر إيديولوجية متنوعة تخاطب وتحاور وتحاول أن تقنع وتؤثر وتحدث هيمنة من نوع ما (٧).

لقد أشارت الدراسات النقدية النصيّة إلى أن العلاقة بين الأيديولوجية الجماعية والإبداعات الفردية العظيمة لا تكمن في تطابق مضمونهما، وإنما تكمن في أن ثمة إمكانية للتعبير عن الأيديولوجيا الجماعية من خلال مضامين خيالية تختلف إلى حد بعيد عن المضمون الحقيقي للوعي الجمعي، ولكنها متماسكة منتقلة إلى مستوى الإبداع الخيالي، وذلك أن الوعي الجماعي ليس واقعاً مباشراً ولا

الوعي الجماعي ليس واقعاً مباشراً ولا مستقبلاً بل يتيم التعبير عنه ضمنياً

مستقلاً، بل هو الوعي الذي يتم التعبير عنه ضمنياً في سلوك الأفراد (الأبطال) وهم أبطال يرتبطون بالحياة المجتمعية بمختلف جوانبها (٨) وليكون دور المتلقي في النصوص الروائية هو في استخلاص أطروحة النص والمنظور الذي تقدم من خلاله، والذي يؤهلنا لملء فجواته وبناء أفق توقعاته كمتخيل نصي وكمنجز ابداعي متحقق في اللغة هو معرفتنا بالواقع، ذلك أن النص الروائي نص منحرف عن الحقائق الواقعية والمتلقي لا يمكنه تصويب هذا الانحراف بل يمكنه تفسيره ونقده، مما ينأى بالنص الابداعي ابتداءً عن كونه مجرد تصوير للواقع (٩) ذلك أن مثل هذه النصوص المتخيلة تفترض الحقائق وتدحضها وتنفيها وتشبكها بالواقع.

ولقد طرحت رواية مؤنس الرزاز «مذكرات ديناصور» خطابها المتعدد والمتنوع في ظل اشتباك هذه الخطابات وتقاطعها دون أن تحسم أياً من خيارات خطاباتها، وليس من مهمات النص الروائي أنّ يحسم خيارات إيديولوجية، تتضافر وتتقاطع ولكن الصوت الجمعي المهيمن وهو صوت عبدالله الديناصور ظل مسيطراً ويشكل مركزية في السرد جامعاً حوله عدداً من الأصوات الهوامش، ومن هذه الأصوات صوت زهرة، في فصول مستقلة معنونة " بهذا تكلمت زهرة " ومسرود هذه الفصول هو الذي سيكون محور هذه الدراسة بوصفه خطاباً نسوياً متضمناً في النص الروائي والذي سيظل رغم الاجتزاءات لأغراض الدراسة كلاً ذا دلالة في تشكل مغزاه الكلي، لذلك سيدرس هذا الخطاب من زاوية تعالقه بالمؤسسة الأبوية المجتمعية التي تحتكر الخطاب الأقوى والأعلى.

إن من إشكاليات العلاقة الأبوية التي ينبثق منها الخطاب المهيمن أنها علاقات بنيوية، بمعنى أنها علاقات كائنة وقارة في المؤسسات الاجتماعية لمجتمع ما، وهذا يعني أننا نحتاج إلى نظرية توضح لنا كيف ولماذا يضطهد الناس بعضهم بعضاً، وهذا إحدى إشكاليات طرح الفكر النسوي والذي بات معنياً بإضافة عنصر الوعي بالنسوية لكتابات المرأة، وهو عنصر يغيب تماماً من كتابات الرجل وتعني الوعي بقضية مخصوصة إلا إذا كان عاملاً أو أسود كما تقول فرجينيا وولف، وهذا يجعل رؤية الكتابة واقعة تحت الضغط أو المؤثرات الخارجية (١٠) والكتابة إذا ما وقعت تحت استنزاف والحاح مثل هذه المؤثرات فستكون منحازة ابتداءً وكتابة وعظية تفقدها الكثير من جمالياتها المفترضة.

إن الأدب نتاج إنساني ومعظم الكتاب (رجالاً ونساءً) لا يكتبون من منهج أو منطلق معين عن قصد إلا إذا كانت كتابتهم ملتزمة بقضية معينة، ويمكن لنص أو عدة نصوص أن تجمع بين سمات مدارس نقدية مختلفة فتكون نسوية وسياسية وماركسية وثورية في آن، ولكن يمكن تصنيفها في خانة الأدب الإنساني العام (١١) ولعل هذا الافتراض لإنسانية الأدب هو ما سيدفعنا لدراسة خطاب نسوي من خلال رواية لكاتب رجل هو المبدع الكبير مؤنس الرزاز، ذلك إن استخدام مصطلح الأدب النسوي يعني الكتابة بصورة ايجابية عن قضايا المرأة، وهو كمصطلح متطور عن خطاب الحركة النسائية وصراعه من أجل تحرير المرأة من طغيان المعايير المزدوجة، والداعي إلى تحقيق المساواة بين الجنسين على كل الأصعدة (١٢) وهذا لا يعني أن مجرد كون المبدعة أنثى سيضمن استخدامها منهجاً نسوياً يحارب ازدواجية المعايير والتميز الجنسوي، فالمشاركة في الموقع أو الجنس أو العرق أو الشريحة الاجتماعية لا يكفل وعياً واحداً أو حتى ثقافة واحدة، وثمة اعتبار لدور المتلقي وأفق توقعه، وزمنه المتجدد والمتعدد مع كل قراءة جديدة للنصوص الأدبية، على أن المنهج النسوي قد يتوفر في النصوص بشكل



صـريح أو مـبطن مما يوسع من دائرة تأثيـراته وإمـتـداداته في العـمليـة الابداعية (١٣).

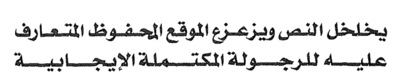
والنسوي توجه فكري لا عـلاقـة له بالبـيـولوجي أي بالجنسي، فليس كل نص تكتـبـه امـرأة هو نص نسـوي بالضـرورة، فـالنسـوي وعي فكري ومعرفي، والنسائي سيعتمد الجنس البيولوجي، وسيكون خاصاً للمرأة، وعليه فإن الرجل يمكن أن يقدم نصاً نسوياً قادراً على تحويل الرؤية المعرفية والأنطولوجية للمرأة إلى علاقات نصيّة مهتمة بالأنثوي، المسكوت عنه، المخلخل للثقافة المهيمنة والمشكل للهامش (١٤).

إن محددات قبول الإبداع نسوياً سواء كتبه رجل أم امرأة أن يناقش قضايا المرأة وأن يساعد على نشر ثقافة أندروجينية تسمح بالتلاعب الحر بين حدي ما يدعى تقليداً بالذكورة أو الأنوثة، بنشر الوعي النسوي عند المتلقي وأن يشجع تضامن النساء(١٥) كما اشترط لاعتماد الكتابة اعتماداً نسوياً أن تشتمل على تخطي الخطاب السائد، وأن يكون في مناطق خارج المطلق النظري الذكوري الذي يفرض نفسه بشكل جوهراتي ثابت.

وعـوداً على بدء فـإن الناظر في رواية مـؤنس الرزاز مـذكـرات ديناصور(١٦) ولمؤنس الرزاز ثيـمـاته السـردية الأسـاسـيـة التي تنتقل في نصوصه من نص إلى آخر مشكلة حوافز ثابتة للسرد، كما أن بعض العناوين التي يضعها للفصول تستهويه وتنتقل من نص إلى آخر، مثال ذلك الفصول المعنونة "بهكذا تكلمت زهرة"، حيث أن نطق زهرة تحت هذا العنوان يشبه ويتعالق مع نطق بلقيس في رواية متاهة الاعراب وما تكلمته زهرة في هذه الرواية جاء بأكثر من تقنية سردية، فثمة حديث لها مسرود على لسان السارد العليم في الرواية ويتخذ شكل الحوار مع عبدالله الديناصور بوصف أن الحوار اتخذ سمة الأداة الكاشفة التي تحتمل المكاشفة والسجال " قالت زهرة وفي كلماتها أريج المطر البكر: وسّع ثقوب المنخل يا عبدالله، وإلا لم يبق لك صاحب"(١٧) فيرّحل عبدالله أسباب نزقه واختلافه مع أصدقائه مكسبها صفة القضايا العامة المؤثرة على المواطن مثل قضايا الصراع العربي الاسرائيلي، وقضايا الوحدة العربية التي تجهض في كل مرة، قضايا الوحدة الوطنية، محاولاً أن يقنعها بأن مثل هذه الأسباب هي التي تدفع به إلى حالة الشرود والسلبية والاستلاب التي يشعر بها فترد عليه قائلة: " إنه الإسراف في تناول الخمر"(١٨).

وكما نرى في هذه الرواية فالبطل اشكالي يكاد يتخذ سمة جمعية في ابداع مؤنس الرزاز، وهو بطل دائب البحث عن قيم أصيلة ونبيلة في عالم ممسوس، وعالم منحط، ويضع الأسباب لانحطاطه النفسي والمجتمعي ولشعوره بالاستلاب، ليجد الآخرين يخالفونه في أسباب إشكاليته النفسية هذه محيلين القضية برمتها لاسرافه في شرب الخمر، وفي محاولة التغرب عن الواقع بالشرب وتغريب الواقع عنه بما يحدث فيه من قضايا مهولة تصبح الشخصية أمامها هشة غير متماسكة، واقعة على حدود حديّة كما هو الإنسان العربي بين التقدم والتخلف، بين التحضر والتحديث، والظواهر الحضرية الخادعة التي تجمع الأنماط المتخلفة والتقليدية جنباً إلى جنب مع الأنماط المدينية، مما يبقي هذا البطل الإشكالي الذي يعاني من أزمة تكيف نفسية مرعبة البطل الأنموذج المتكرر في إبداع مؤنس، ويرحّل من نص إلى آخر، وليصبح هذا البطل المحمّل بميراثه وأساطيره والمسكون بعقدة المؤامرة إلى درجة المفارقة حين يحرد عن أكل السمك الذي لا يحبه، مطلقاً بخار الغضب الذي أوقده مشهد السمك، فاعتبر أن أحد المتآمرين قد دسّ له السمك في طبق طعامه (١٩) فهو بطل ممسوس يخوض معركة بحث ممسوس أيضاً عن قيم أصيلة في عالم هو نفسه متفسخ، ولكنه ومن ناحية أخرى بحث على مستوى متقدم، بمعنى أن وعيه على إشكاليته يتجاوز الواقع ويؤشر باتجاه وعي جديد كامن في رحم المستقبل، رغم التمزق القاهر بين البطل والعالم، فنحن أمام تفسخين في حالة إشكالية البطل: تفسخ البطل وتفسخ العالم (٢٠) وكأن البطل في سياق محموم للبحث عن سمو إلى المثل الأعلى من خلال سيرة حياته وعرضه الاجتماعي لهذه الحياة عبر مسيرها، ومن خلال موقف مخصوص أسماه جيرار جينيت "بالفكاهة"، بينما يسميه لوكاتش "السخرية"، عندها فإن قصة التفسخ المجتمعي تصبح حوادث سوف تتخذ في تعبيرها طابع السرد المسلي بدرجة أو بأخرى، بل إن السخرية هنا قد تكون سخرية من الذات، كما أن النصّ الباحث عن القيم الأصيلة لا يقلصها بشكل واضح، بل إنه يقلصها إلى المستوى الضمني ليعاود البطل الإشكالي خلط الأوراق من جديد (٢١) وليحل الوعي الزائف مكان الوعي العقلاني، وليسود النص سمة من العبث غير المعنية بإيجاد البدائل على المستوى الفردي والمجتمعي، فالقضايا الكبيرة التي يبشر بها البطل الإشكالي هذا تختزل بكل بساطة بسبب إفراطه في الشرب، ثمة خلط عبثي للأوراق ولا مبالاة من هذا البطل بتعين أي منها ليكون القيمة البديلة.

وعوداً على بدء فإن من اللافت للنظر وجود خطاب نسوي في روايات مؤنس، وفي هذه الرواية على وجه الخصوص، وهذا الخطاب يروم إلى إيجاد علاقة بين السارد والمسرود له داخل النص وهو المتلقي المتوهم وخارج النص أيضاً، مما يحقق مقولة الخطاب السردي المحكم بمتكلم ومستمع والمختلف عن الإخبار الذي يتم دون تدخل المتكلم في المحكي، وهذا الخطاب يلبسه السارد العليم لزهرة وهي البطلة النسائية الشريكة للبطل الإشكالي الممسوس عبدالله الديناصور وزوجته ورفيقة دربه وتضيق به أحياناً وتكاد تهجره، وربما ليكون مقنعاً وربما لذكورية هذا البطل الذي يجد غضاضة في تبني قضايا المرأة وإعلانها باسمه، ومن خلال عنونة هذا الخطاب " هكذا تكلمت زهرة " نستنتج أنه خطاب زهرة النسوي في الرواية الذي يحاول خلخلة الخطاب السائد المهيمن عن المرأة، وهو خطاب وعي متقدم متجاوز كثيراً وعي البطل الإشكالي الممسوس ذاته، وكأن هذا الخطاب بيان نسوي بقضايا المرأة المجتمعية من خلال ذات زهرة النسوية بالمعنى المؤدلج وليس بالمعنى الجنسوي البيولوجي. تقول زهرة في خطابها (٢٢): أرغب في مجال حيوي، يتركه لي، يحاصرني حد الارتطام الخانق، أحبه، لكن دون أن أتخفف من وهلة الجلوس إلى نفسي، أحتاج إلى الاختلاء بي أحياناً، حتى في المنام، يتحدث إليّ وإلى أشباح وأطياف، ويفرض عليَّ سماع حواره مع عوالم لاوعيه (٢٣) فزهرة هنا تطالب



بالفردية، بأن تعامل كذات مستقلة غير تابعة في فكرها وفي عملها للرجل، وأول خلخلة التراتب الأبوي المهيمن في المجتمعات المحافظة اعتبار أن للمرأة ذاتاً فردية خاصة وذمة مستقلة، فعبدالله الديناصور بكل امتداداته في الموروث، بكل حمولاته الموروثة وبكل إشكالياته الراهنة يحاصرها حدّ الإختناق، وهي تريد لهذا الاختناق طاقة للأمل والانفراج، ولكنها مضطرة للاذعان بسبب اشكالية هذا الرجل الذي تحبه وتقفو أثره كي تساعده، فالرجل الذي كان في أدب الستينيات مثلاً "حمّال أسية" المرأة إن جاز التعبير تنتهي مواجهتها مع صعوبات الحياة بمجرد لقياه، قد صار اشكالياً ومدمراً ويحتاج إلى مساعدة، وهنا فالنص يخلخل أيضاً ويزعزع الموقع المحفوظ المتعارف عليه للرجولة المكتملة الإيجابية التي تحمي ولا تحتاج إلى مساعدة، رجولة منتهكة وتحمل إيحاءات بالإدعاء والزيف في الواقع، ولأن خطاب زهرة في متكلمها الذي يتكرر عبر الرواية ينطلق من المجال الخاص، من المجال الحميمي ومن المجال العام أيضاً في مواقع أخرى من الرواية مما سيشار إليه، فإن هذا المجال يسمح لزهرة بأن تطرح خصوصيات العلاقة مع الرجل.

فهذا الرجل بدئي في علاقته بزهرة يقتفي فيها أثر رائحتها، ومن المعلوم أن اقتفاء الرائحة كان في المراحل البدائية التي لم يصل فيها الإنسان مرحلة اللغة والرقي النفسي " يشم الخيط الذي يرغب في أن يشمه، يشمني بخياله، لا يشم نسيج رائحتي.. يستل خيطاً واحداً من نسيج رائحتي، يعزله بأفق خياله، ثم يستنشقه، ترى... هل يعرفني"(٢٤).

خيط الرائحة البدئي هذا يجمعها كامرأة في معنى واحد، يختزلها في معنى واحد أيضاً، رغم أنها متعددة ولا يمكن اختزالها في خيط واحد من رائحة، تفصل زهرة هذا التعدد قائلة " ترى هل انتبه مرة إلى لون عيني؟ الجسد باهر متجدد، متحول متقمص، والرائحة خالدة. هكذا يسمعني ويبصرني ويشمني ويتذوقني دون أن يستوقفه تاج الزهرة أو براعمها أو كأسها، هل يتواصل معي في هذا السياق"(٢٥).

معنى خطاب زهرة أن عبد الله الديناصور يتمسك بالرائحة الخالدة، يمسك بالواحد الخالد الذي توارثه ويورثه ولا يلتفت الى المتعدد المتجاور والمتجاوز دائماً، وكأنه يقف عند حد واحد في حضور الحسيّ الجسدي، عبد الله الديناصور يبدو متزمتاً وجاهلاً أيضاً، يستحضر العاطفة في جانب واحد لا يرغب بتغيره، وهذا التزمت هو أساس النظر الى النساء وهو المصطدم بتراكم هائل من تابو النظر إلى الجسد ومحاولات تغييبه؟ أو استحضاره وفق معايير تقف عند حد الثبات والجمود ودحر الرغبات، يدحر الجسد، ويكتفي برؤية ايروسية تقف عند الرائحة البدئية الخالدة ليظل تجلياً محظوراً قابعاً في المهمش والمسكوت عنه، ومن ابجديات الفكر النسوي ازاحة الغبار عن المهمش وعن المسكوت عنه والدفع به الى حالة من الحضور.

ولا يكتفي عبد الله الديناصور بتغيب ودحر جسد زهرة، بل انه يتعدى المحسوس اليقيني الى المعنوي القيمي فيدحر زهرة ويقصيها ويبعدها ايضاً من خلاله، تقول زهرة: " لماذا يحدثني عن عالمه ولا يسألني عن عالمي... يحكي لي ببهجة لا تخلو من زهّو خفي يواريه فيسطع أمامي باهراً عن المعجبات بشعره..." مراهقات يتعلقن به كي ينشر لهنّ قصة أو قصيدة في ملحق الصحيفه الاسبوعية.(٢٦) يدحر الديناصور زهرة جسداً متحققاً في العيان، ويقصيها فكراً عن عالمه باقصائها الى عالم الداخل وهو الخاص بكل خطاباته المستترة الخاضعة، في حين أن له فضاء العالم المفتوح على مصراعيه والذي يسمح لها بالزهو أمامها وأمام أصدقائه، وبالحديث عن المعجبات وعن مغامراته مع النساء، فالنص هنا يطرح قضية العفة، فالعفة كما يبدو من خلال نطق زهرة ليست قيمة مجتمعية أخلاقية عامة بقدر ما هي قيمة تخص المرأة تحديداً، تضيق على المرأة وتنفرج على الرجل وهي من اخلاقيات المجتمع الأبوي الذي يفترض العفة النسائية من جهة ويسعى الى تتجير المرأة من جهة أخرى، حين يتعلق الشرف بنساء أخريات، وهذه من صُلب النظرة الذكورية التي تجعل المرأة شرفاً للرجل ولا تجعل الرجل شرفاً للمرأة.

إن زهرة وهي تحاول أن تحاور عبد الله في عالمها بدلاً من أن تقبع في الظلّ وتكتفي بدعم عالمه المقدر والمعلن إنما تدخل مساحة تتمركز فيها القوة محاولة التأثير فيها، ولتجعل العلاقات التي تتشكل من داخل المجال الخاص تتشكل مرة اخرى من خارجه، ليكون التشكل الجديد في صالح المرأة، وفي هذا ترجيح وخلخلة لعلاقات القوى المعتادة في المجتمعات الأبوية (٢٧).

وتلجأ زهرة الى الخطاب المستتر، الى خطاب الخاضع الذي يصطنع الحيلة ويبحث عن الأعذار بدلاً من المواجهة، وهو الخطاب النسوي التقليدي الذي يفر من المواجهة ويميل الى المداهنة موجداً المبررات التي تخفف من عنف الحاله أو الخطاب، «أنتن تحمن حوله.. لكنه في نهاية المطاف يعود لي .. إنه لي أنا وحدي» (٢٨) ورغم لجوء زهرة الى الارتهان وتبرير ذلك بالخضوع والرضا المجحف، إلا أنها تعلن حلمها وتؤشر باتجاهه، رغم أنّه ما زال يكمن في رحم الغيب ولا يتكهن به" يا إلهي.. هل أحلم بعوالمه ؟ هل انتزعني من صدفتي وقذف بي الى مدار كوكبه المحوري فاذا أنا مجرد نجم يدور في حلقة دهرية جهنمية في فلكه وحول محوره.. هل يقتضي تذكره نسيان الذات، والذوبان في سطوعه المشع المركزي الجاذب"؟.

الآن تحدد زهرة علاقة المرأة بالرجل، الحلم بالدخول الى عوالمه، الى مناطق القوة والنفوذ والقرارات العامة، ولكن هذا الخروج من شرنقة النسائية ما زال محكوماً ومرتبطاً بالرجل كمركزية، بالدوران في فلكه المشع الجاذب دوراناً يذيب الذات الفردية النسائية في الذات الأبوية التي تشكل المركز وكل ما عداها فهو الهامش، وهو الاطراف، فحضور المرأة ما زال محدداً بمدى قربها أو بعدها من مركزية الرجل الذي يقصيها ويقوم بتمثيلها بالنيابة عنها في علاقة ضدية بين الذكورة والأنوثة، ليكون خيار زهرة إما الاحتماء بصدفتها والأنزواء فيها في مجتمع يسحقها بلا هوادة، وإما أن تتحدد كينونتها وعالمها كآخر أو كظل



يساجل مؤنس الرزاز الخطاب الذكوري المهيمن الذي يصنع ترسيمات الذكورة والأنوثة في المجتمع

لعالم الرجل، ولتجد أنّه انسان بلا منعة، وأن التفاصيل التي يتشوق اليها تتضارب مع التفاصيل التي تتابعها بعناية، وهو لا يبدو مهتماً حتى بعالمها الخاص رغم تغييرها ستائر غرفة النوم وشرائها ثياباً جديدة، وهو يتعامل مع كل الأشياء ببرود وجفاء وشعور بالتفاهة، وبأن لها وظائف مملة قياساً باهتماماته السياسية التي تتخذ صفة الهيمنة والابتلاع لكل ما عداها، وهي على أهميتها إلا أن تسيّدها المجال العام كخطاب مهيمن قد كان مجحفاً بحق المرأة فلا يتيح لها بسبب أولويته فرصة الدخول في مفاوضة المجتمع أو حتى الرجل مفاوضة تخدم قضاياها، وتخدم اختلافها الذي يعامل كنقص في خطاب القوى المنتجة للفعاليات المجتمعية، وهي في محاولتها لاختراق مجال الرجل المهيمن هذا وفي اشتباك عالمها مع عالمه في محاولة لايجاد مناطق وسطى مقتسمة تواجه بالصدود، ولا تجد بعد الموقع المؤثر المدعوم من الرجل ذاته، فعبدالله الديناصور يهمس في أذن زهرة، قائلاً: أنصحك كأخ... لا تنضمي إلى الحزب.. كلهم زعران، أدرك أنه صدمها، كانت تتوقع أن يرحب بانضمامها إلى حزبه... كيف يفسر لزهرة حرصه على أن لا تنضم إلى الحزب الذي ينتمي إليه مناضل في سبيله ثم ليسر عبدالله إلى نفسه كالمأخوذ " شبابنا في الجامعة متخلفون رغم زعمهم التقدمية، سوف يلوكونها بألسنتهم... سوف يحبونها باسم الحزب والوحدة العربية وتحرير فلسطين، فعبدالله الديناصور الذي يقيم في سكن الطلاب، وينضم للحزب، ويحب زهرة بكتمان شديد، يرغب في أن تظل زهرة في البرية بعيداً عن الحدائق المنظمة، نائية عن هندسة بساتين المهندسين الزراعيين (٢٩).

إن عبدالله الديناصور ينكر على زهرة حق التجربة، وحق الانخراط في الحزب الذي يحبه ويضحي من أجله، وخوفه بسبب من نسائيتها كونها ستكون محط أنظار رفاق الحزب، إنه يمارس ضدها تعسفاً وعنفاً في اعتبارها موضوعاً جنسياً، وليست ذاتاً، وستكون عرضة للاستغلال الجنسي كونها سلعة أو عورة إما أن تعرض بلا حدود وإما أن تحجب بلا حدود أيضاً.

وبعد، فإن مؤنس الرزاز ومن خلال خطاب زهرة الذي تمظهر في النص تحت عنوان " هكذا تكلمت زهرة " وفي أكثر من موضع انما يساجل الخطاب الذكوري المهيمن الذي يصنع ترسيمات الذكورة والأنوثة في المجتمع، ويدني المرأة متى شاء ويستعبدها ويقصيها وينفيها متى شاء، وهو بهذا يدين السياسة الجنسانية التي قالت بها كيت ميلت والتي تعطي الرجل حق الهيمنة على الجنس الآخر وهو المرأة بالضرورة فالأمثل الأمثل من المهمشين والضعفاء بسبب أنها سياسة قوة وهيمنة مقرونة بخطاب معرفي يعزز قوته وهيمنته، وعليه فإن في روايات مؤنس الرزاز فكراً نسوياً ناهضاً تقدمياً يتجاوز المرهن باتجاه ما هو كامن في رحم المستقبل.

الهوامش

١- عبد الملك المرتاض، فن الرواية، بحث في تقنيات السرد: ٢٢٨ ؛ عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص السردي، الرواية نموذجاً، علامات، م٩، ح٣٥: ١٤٩.

٢- عمر صبحي محمد جابر، البنية والدلالة في روايات اسماعيل فهد اسماعيل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٢م: ٩٢.

٣- تزفتان تودروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تزفتان تودروف، الارث المنهجي للشكلانية، ترجمة أحمد المديني، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩: ٣٩.

٤- عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة العربية الأولى، ١٩٩٩: ٦٤.

٥- عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢: ٤٧٢.

٦- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط٣، ٢٠٠٢: ١٥٥-١٥٧.

٧- رزان محمود ابراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق، الإصدار الأول، الطبعة العربية الأولى، ٢٠٠٣: ١٨ ؛ ١٩.

٨- لوسيان غولدمان، مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية، فصول م١٢، ع٢، ١٩٩٣: ٤٠.

٩- كارلهاينز سيتول، قراءة النصوص القصصية، فصول، م١٢، ع٢، ١٩٩٣: ٤٧.

١٠- فرجينيا وولف، المرأة والكتابة الروائية، ترجمة وليد الحمامصي، الف، ع١٩، ١٩٩٩: ٨٨.

١١- كورنيليا الخالد، المرأة العربية والإبداع النسائي، خصوصية الإبداع النسوي، سلسلة كتب تصدرها وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية: ٢٢.

١٢- نفسه: ١٨.

١٣- سيزين أبو النجا، نسائي أم نسوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢: ٨.

١٤- نفسه: ٩.

١٥- كورنيليا الخالد، المرأة العربية والابداع النسائي: ٢٣.

١٦- مؤنس الرزاز، مذكرات ديناصور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤.

١٧- نفسه: ١١.

١٨- نفسه: ١١.

١٩- نفسه: ١٠.

٢٠- لوسيان جولدمان، مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية: ٣٥.

٢١- نفسه: ٣٦.

٢٢- مؤنس الرزاز، مذكرات ديناصور: ٣٥.

٢٣- نفسه: ٣٥.

٢٤- نفسه: ٣٥.

٢٥- نفسه: ٣٥.

٢٦- نفسه: ٣٥.

٢٧- شيرين أبو النجا، نسائي ام نسوي: ٨٠.

٢٨- مؤنس الرزاز، مذكرات ديناصور: ٣٦.

٢٩- نفسه: ٣٧.



دردشة مع الغائب

سميحة خريس

منذ عامين رحل الكثيرون، نحن في عمر مناسب تماماً للرحيل يا رفيق، أعني في عنفوان ألقنا، قبل أن تهاجمنا الدنيا وتنيخ روحنا على أعتابها، نحن أيضاً في زمان مناسب، بامكاننا أن نتصفح الجريدة اليومية ونعثر بين الفينة والأخرى على أسماء الصحاب في صفحة النعي، هذا أمر مطمئن، كوننا لن نذهب يوماً إلى برية موحشة فرادى، سنكون جمعاً متجانساً.

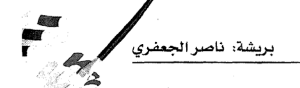
قبل أن يقع اسمك بالبنط العريض في الصفحة الاولى من الصحيفة " مؤنس الرزاز في ذمة الله " قبل ذلك بكثير كنت ارقب عنايتك بالرحلة الأخيرة، ولكني لم أكن معنية بها شخصياً، لم أفكر، لعلي انشغلت بزاد يومي، أغب مباهج الدنيا باشواكها مثل ذئب جائع، ما سيأتي آت، وما سيمضي مضى، تلك فلسفة معقولة كانت تراودني، تقدم لي مزاياها ودلائلها، ليتنا يا فتى نستطيع التفكير بأحبائنا على هذا النحو، كنت ادفع نفسي للحاق بركب تلك الفكرة النيرة التي تبني بيني وبين الدمار درعاً قوياً، ولكني وبعد عامين من رحيلك ما زلت أشعر بذاكرتي ترزح تحت خفتك ككائن غير واقعي ولكنه قادر على تحويل الواقعيين إلى أشباح.

اكتشفت بعد رحيلك كذبة أن نكون واقعيين أيضاً، لم يكن من الواقعي أن تعايش مجمل اوجاعك، ونتسلى بها في الامسيات، عندما تبوح ونهز رؤوسنا، كنت تهش وتبش إذا ما اقتحمنا وحشتك عصر يوم !! كأنك واقف بباب البيت تنتظر صعود الدرجات القليلة نحوك، أكاد احس كفك الخشنة تلتقط كفي في المساحة الفارغة للسلام، وأقول، لو كنت ادرك حجم السعير في وجدانك، أكان ذلك سيغير شيئاً ؟؟ لقد فاضت أوجاعك كبحر مرار في سيرتك الجوانية، وأنا أقرأ اعترافاتك بعد الرحيل، كان علي أن استميحك عذراً على الصداقة التي لم تمسح جراحاً ولا أشعلت ضوءاً في عتمتك الجوانية.

يزداد حضورك كثافة، ووجعاً، كوني لم ادرك كما كل الرفاق كم كنت وحيداً في حضورنا معك، كوننا لم نمد يداً إلا للسلام أو الوداع.

هل يطلب مني اليوم في الذكرى الثانية لرحيلك أن اتحدث عنك مثقفاً وكاتباً؟؟؟ أليس هذا واجب المثقفين والكتاب والاصدقاء !! أنا لا أحب الواجبات، فاعذرني، لم أقرأ ما كتبته جيداً حتى اللحظة، تأبى النصوص المكتوبة إلا اصطحاب ما اعرفه منك، لا يمكنني قتل المؤلف، والمضي بجدية كبيرة في الكتابة عنك كباحث موقر، ولكني سأقرأ كل دراسة قادرة على ذلك في مواجهة أعمالك، وعلى حد علمي فان الكسل والتنبلة التي كنت تدعيها استشرت كالهشيم في معشر الدارسين والنقاد، فلم يلتفتوا إلى أعمالك إلا على تلك الصورة الاحتفالية التي تقتضيها وتتطلبها حفلات الاستذكار والتأبين والملفات التي يعدونها للصحافة في المناسبات، لن نكتشفك مبدعاً على تلك الصورة، أجمل ما في الأمر أنك تضحك ملياً لفكرة اكتشاف الجانب الابداعي في نتاجك، أعرف أنك لست معنياً بهذا الأمر، لهذا كانت أوراقك متناثرة ومضيعة مثل مشاعرك واوجاعك، وأنا مثل كل انتهازي مثقف استفيد من تجربة خسارتك فارتب أوراقي لأني ادرك أن لا أحد بعدي يرتبها.

منذ هذا الرحيل الشتوي وأنا أتعامل مع فكرة الرحيل بصورة جادة، يحضرني بيت شعر للملوحي " يا أول ميتة أوحت إلى نفسي الهزيمة " كأنه يتحدث عن وقع رحيلك في الروح، أتعرف ؟؟؟ كل ما ادعيه عن حضورك المعنوي، وعن بقاء كتابتك لنا نموذجاً فذاً، وعن كونك فكرة تمثل منارة نهتدي بها، كل ما اصرح به للصحف منذ عامين، ليس حقيقياً ، الحقيقة أني أفتقدك، وأني مهزومة حتى النخاع، وأني كبرت مائة عام، مرة أخرى، ودائماً على روحك منا السلام.



ثقافة "الريال تي.في"

LIVE 24/24

الثانوية العامة

ام محمد تابعيلي شو بصير، بدي اكمل مقالي عن هد "مسخرة" .....

وانت يابا بشد حيلك بالتصويت حرام تطلع هد صبية ...

وانتي يابا يا ليلى، شوفي وين صارت النتائج ...

بدي اكتب مقال "ناري" عن الموضوع

ناصر الجعفري

صديقي مؤنس افتقدك

فخري صالح

مرت الشهر الماضي ذكرى وفاة مؤنس الرزاز حاملة الإحساس نفسه بالألم للرحيل المفاجئ لصديق عزيز توطدت بيني وبينه عرى العلاقة الحميمة طوال السنوات التي أقامها في عمان ما بين ١٩٨٢-٢٠٠١. كان مؤنس قد عاد من بيروت قبل الاجتياح الإسرائيلي لبيروت عام ١٩٨٢، ولم أكن قد تعرفت إليه بعد. كنت التقيته مع عدد من الكتاب العرب الآخرين في مقر اتحاد الكتاب الفلسطينيين قبل ذلك بعامين. وكان هو مارا ليسلم مقالة كتبها عن صديقه المرحوم عبد الوهاب الكيالي، الذي كان قد اغتيل قبل أشهر قليلة، لتنشر في مجلة الكرمل التي يرأس تحريرها محمود درويش. سألت عنه يحيى يخلف وغانم زريقات فقالا لي إنه مؤنس ابن منيف الرزاز القائد البعثي الذي كان يقبع حينها في الإقامة الجبرية في العراق بسبب اختلافه مع صدام حسين على طبيعة علاقة البعثيين مع الشيوعيين العراقيين. ومرت الأيام لأراه على شرفة رابطة الكتاب الأردنيين. تفاجأت أنه يعرفني حين أقبل عليّ مستبشرا وقال لي إنه يتذكر لقاءنا القصير في اتحاد الكتاب الفلسطينيين، وإنه يشاركني الاهتمامات نفسها بأدب الحداثة والرواية العربية الجديدة.

لم أكن أعرف في لقائنا الأول أن مؤنس كان قد انتهى من روايته الأولى "أحياء في البحر الميت" التي وضع فيها اللبنات التأسيسية لمشروعه الروائي الكبير. وعندما ظهرت الرواية بعد أشهر قليلة من لقائنا أهداني واحدة من النسخ الأولى لتلك الرواية، وكنت أول من كتب عنها وعرّف بمشروع مؤنس الرزاز الروائي، وتابع ما يكتبه باهتمام. لكن ما جعل صداقتنا تتوطد ليس تشابه الاهتمامات، والتحمس للجديد في عالم الادب والثقافة العربية والعالمية فقط، بل صدق مؤنس وحميميته والألم الذي كان يطحنه أثناء إقامة أبيه وأمه وأخته في الإقامة الجبرية، وكذلك بعد وفاة والده ومجيئه من العراق محمولا في نعش. كان مؤنس أيامها يعض على ألمه ويكابر محاذرا الانهيار تحت وطأة الكوارث الشخصية والقومية التي ما فتئت تعصف به وبنا منذ بداية الثمانينات من القرن الماضي. وكان الأدب، والكتابة المحمومة ، وإنجاز الرواية تلو الرواية، ملاذه الدائم وحجر الزاوية في استقراره النفسي ومانعة الصواعق التي كان يحتمي بها خوفا من الاحتراق بلهيب الواقع المدمر حوله. وكنت أسأله مداورا: ألا يشعر بأنه مستعجل، وأن سرعة الكتابة تؤدي إلى ثغرات أسلوبية وتكرار في أعماله؟ لكنه لم يكن يجيب. كأنه كان يظن أنني لا أعرف أن الكتابة بالنسبة له لم تكن مجرد حرفة، أو رغبة في قول ما لا يستطيع قوله لمن حوله، بل مسألة حياة أو موت!

لقد أنجز رواياته الثلاث الأولى خلال ست سنوات تقريبا. لكن الروايات الثماني التالية أنجزت في السنوات العشر الأخيرة من حياته. وفي آخر ثلاث سنوات تقريبا كان يدفع إلى النشر روايتين روايتين مستعجلا الكتابة، حاثا نفسه على كتابة عملين روائيين في الوقت نفسه. وكنت أستغرب لهاثه الدائم في الكتابة ورغبته في تفريغ كل ما يخطر بباله من أفكار على الورق. لعله كان يداري إحساسه بمأزقه الوجودي بالكتابة، وحفر اسمه على رمل الزمان الهارب، بعد أن أثبتت له تجاربه الشخصية والعائلية المرة أن السلطة شيء زائل، وكذلك العيش. فكانت الكتابة موئله وملاذه. كان يصحو باكرا ليكتب حتى لا يأخذه النهار بتفصيلاته الكثيرة. ورغم أنه كان منذ منتصف الثمانينات تقريبا يكتب مقالة يومية إلا أن ذلك لم يلهه يوما عن كتابة الرواية، أو القراءة المعمقة في الفلسفة والأدب والرواية الجديدة في العالم. أتذكر أنه أوصى أخاه عمر، الذي كان يدرس في معهد ماساتشوسيتس للتكنولوجيا في أمريكا في الثمانينات، على نسختين من الترجمة الإنجليزية لرواية "الجندي الطيب شفايك" للتشيكي ياروسلاف هاشيك واحدة لي والأخرى له. قال لي إنه أوصى على نسخة لي لأنه يريدني أن أقرأ هذا العمل المدهش الذي أثر على إميل حبيبي في رائعته "المتشائل". ولا أشك الآن أنه أثر على مؤنس في أعماله الروائية بدءا من "جمعة القفاري: يوميات نكرة".

في ذكرى وفاته أفتقده. أفتقد دعابته الحزينة، ومكره الطيب، وصداقته العميقة التي لم تبهت رغم الأحزان وتقلبات الزمان. أتذكر سلامنا الحار في مكتبه في مجلة أفكار، التي كان يرأس تحريرها حتى وفاته، وقوله لي: لقد أصبحنا نلتقي في المطارات ياصديقي، مشيرا إلى عدد من المرات كنا سافرنا فيها معا لنشارك في مؤتمرات عقدت في تونس والقاهرة وأمستردام.

عمان في تونس تتابع الندوة الدولية حول: "صورة المرأة في الرواية العربيّة"

متابعة: كمال الرياحي - تونس

لا تزال صورة المرأة العربيّة موضوعا مغريا للندوات الأدبيّة التي تنعقد هنا وهناك. ولا تزال قضايا المرأة تسيل حبر كثير من المبدعين والمبدعات والنقّاد، ولعلّ هذا ما حفّز كلاً من "دار سحر للنشر" و"نادي الطاهر الحدّاد" بتونس لتنظيم ندوة عربيّة أيّام ٩-١٠-١١ كانون الثاني ٢٠٠٤ موضوعها "صورة المرأة في الرواية العربية" في إطار منتدى الروائيين العرب في دورته الثانية وقد دُعي إليها جملة من الرّوائيين والرّوائيّات والباحثين العرب ومنهم القاصّة والرّوائية أنيسة عبّود من سوريا والأستاذة الباحثة أمينة غصن من لبنان والرّوائية المصريّة سلوى بكر والرّوائي السوري حسن حميد وآمال مختار من تونس والأساتذة د. محمود طرشونة ود. محمد القاضي ود. ألفة يوسف وعادل خضر وفاطمة الخضر ومحمد المديوني وحسناء التواتي وسلوى السعداوي وزهرة الجلاصي وعلي العباسي ومنصور قيسومة إلخ.

وحضر الندوة جملة من المثقّفين والمبدعين العرب ونذكر منهم توفيق فيّاض وعبد الرحمن مجيد الرّبيعي و"بنت البحر" حفيظة قارة بيبان.

وقد صاحبت مطوية الندوة كلمة/عتبة يهمّنا أن نثبتها حتى تكون خير مدخل لهذه الندوة: "تهدف الندوة إلى البحث في "صورة المرأة في الرواية العربية" إذ أنّ الرواية ما فتئت تمثل أكثر أنماط الإبداع انتشارا وتصويرا لمشاغل الواقع بطرق فنيّة متنوّعة، كما أنّ الدراسات الفكرية على أهميّتها لا تكشف إلاّ الرؤى الواعية والنظريات العقلية في حين أنّ الإبداع أشدّ اتّصالا بالانفعال وباللاّوعي الفردي والجمعي. والإبداع الروائي يمكّن من التعرّض لعديد المحاور المتّصلة بصورة المرأة شأن تحديد سمات صورة المرأة في الخيال العربيّ والبحث في مدى تطوّر هذه الصورة عبر العقود من الإبداع الرّوائي والنظر في دور التحولات السياسية والاجتماعية في بلورة هذه الصورة، والتساؤل عن مدى تأثير جنس الكاتب في صورة المرأة التي تقدّمها الرواية، واختبار الفرق بين صورة المرأة في كتب التنظير وصورتها في الإبداع الروائي..".

افتتحت الدكتورة ألفة يوسف فعاليات الجلسة العلمية الأولى والتي ترأّسها الدكتور محمود طرشونة، بمداخلة عامّة بعنوان "صورة المرأة في الرّواية العربية: إشكاليّات البحث" ثمّ تلتها مداخلة أنيسة عبّود التي حملت عنوان "قراءة في صورة المرأة في روايات أحلام مستغانمي" ثم قدّم الدكتور منصور قيسومة "قراءة في صورة المرأة في روايات مسعودة أبو بكر" بينما قدّمت الرّوائية آمال مختار "قراءة في صورة المرأة في روايات أنيسة عبّود".

أمّا الجلسة العلمية الثانية، في اليوم الثاني، والتي ترأّستها الأستاذة فاطمة لخضر مقطوف فقد قدّم فيها الأستاذ عادل خضر مداخلة بعنوان "صمت النساء" بينما قدّمت أمينة غصن مقاربة بعنوان "في الكتابة الروائية والجسد" وطرحت سلوى السعداوي "قراءة في صورة المرأة في روايات آمال مختار" وألقى حسن حميد "قراءة في روايات سلوى بكر" وترأّس الجلسة العلمية الثالثة محمد المديوني ليقدّم فيها الدكتور محمود طرشونة مداخلة بعنوان "هل توجد رواية نسائيّة؟" ثم قدّمت حسناء التواتي مداخلة بعنوان "دور جنس الكاتب في تشكيل صورة المرأة: نجيب محفوظ وغادة السمّان نموذجان" ثمّ تلتها مداخلة الدكتور محمد القاضي: "قراءة في صورة المرأة في روايات حسن حميد" ثم مداخلة فوزية العلوي: "قراءة في صورة المرأة في روايتي "الجسد وليمة" و"بروموسبور". واختتمت أشغال الندوة في اليوم الثالث، بجلسة علمية رابعة ترأسها وأدارها الدكتور محمد القاضي قدّمت فيها الأستاذة زهيّة جويرو: رموز الدين من خلال صورة المرأة في الرواية العربية وقدّم ظافر ناجي "الجنس والسياسة من خلال صورة المرأة في الرواية العربية". بينما قدّم الأستاذ علي العباسي "قراءة في صورة المرأة في الروايات التونسية باللغة الفرنسية" لتختتم المداخلات الأستاذة زهرة الجلاصي بقراءة في "صورة المرأة في روايات عروسية النالوتي".

وقد تخلّلت هذه المداخلات والقراءات نقاشات جيّدة ساهم فيها جملة من الكتاب والأساتذة والصحافيين عمّقت النظر في موضوع القضية وأثرت المداخلات المقترحة مثلما كان لبعضها مواقف مخالفة لتلك القراءات وشكّك البعض الآخر في قيمة مثل هذه الندوات وفي نتائجها ورأى فيها تكرارا لأسئلة طرحت منذ بداية القرن الماضي مما حوّلها إلى أسئلة بائدة لا خير فيها.

وبين مثمّن لهذه الندوة ومثبّط عاشت مدينة تونس العتيقة لذّة الجدل والنقاش على امتداد ثلاثة أيام.

وعلى هامش الملتقى التقينا بجملة من المحاضرين والحاضرين الذين أدلوا بدلوهم في ما يخصّ فعاليات الندوة ومشروعية أسئلتها وأهدافها ونتائجها:

د. ألفة يوسف (أستاذة جامعيّة بكلية الآداب بمنوبة، مؤلفة ومنسّقة الندوة)

تمحورت مداخلتي حول أهمّ الإشكاليات المتعلّقة بصورة المرأة في الرواية العربية فكانت مداخلة عامّة نظرت في المرأة باعتبارها كاتبة وباعتبارها مكتوبة، فأمّا المرأة باعتبارها كاتبة أي روائية فحاولنا أن نتساءل عن الأسباب التي قد تكون وراء نزوع المرأة إلى الكتابة الروائية في حين أنّ موضع الكتابة من المنظور الفلسفي والمنظور النفسي هو موضع ذكوري ثم تجاوزنا ذلك للنظر في المرأة باعتبارها مكتوبة وهذا قد يكون مخالفا لكثير مما يقوله بعض الباحثين من أن هناك فرق بين كتابة المرأة المرأة وكتابة الرجل المرأة، فالمرأة عندما تكتب ذاتها إنّما تكتب عادة بين حقلين



دلالـيـن مـتـكرّرين همـا: المرأة المقهورة/المضطهدة من جهة والمرأة الثائرة من جهة أخرى وتبيّنا من خلال نموذجين لغادة السمّان وأحلام مستغانمي أنّ هذين الموضعين هما في الحقيقة موضع واحد يعبّر عن ذات منشطرة بين قهر استبطنته ولا تستطيع منه فرارا وليست محاولة الكتابة الروائية إلا وهما بمقتضاه تحاول الكاتبة أن تخلق صورة مختلفة عن الصورة التي لا تستطيع فكاكا منها لأنّها تحملها في ذاتها مثل "الوشم". من جهة ثانية نظرنا في كتابة الرجل المرأة وتبيّنا أنّ الرجل في كتابته المرأة يقوم على تراوح بين صورتين للمرأة: صورة الأم وصورة العشيقة. الأم بالمعنى الذي تمثله "أمينة" في ثلاثية نجيب محفوظ والمرأة العشيقة الغانية الموجودة بكثرة في متون عدد من الكتاب. وتبيّنا أنّ هذه العلامة هي بين موضوع يحضر شريكا جنسيا وهو العشيقة ويغيب على مستوى الإعلاء والاحترام وموضوعا يغيب شريكا جنسيا ويحضر على مستوى الاحترام وهو المرأة. وبيّنا أيضا أنّ الرجل العربي في كثير من الأحيان في كتابته عن الجنس يعمد إلى صورة الوغى والحرب، هذا واضح خاصة في "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح و"خطوط الطول خطوط العرض" لعبد الرحمن مجيد الربيعي و"التطليق" لرشيد بوجدرة. وحاولنا أن نفسّر هذا نفسيّا بسعي الرجل اللاواعي إلى محاولة امتلاك صورة للمرأة عبر الكتابة بما أنّه لا يستطيع فعليا امتلاك امرأة. مهما يكن من أمر لا يمكن تقديم إجابات نسائيّة حول هذه المسألة: "صورة المرأة في الرواية العربية" وأنّ القضايا ستظلّ مطروحة وفي طرحها أمر يدلّ رغم أن كثيرا من المتدخلين يقولون العكس على أنّنا لم نتجاوزها بعدُ ولا يمكن أن نتجاوز مسألة المرأة أو قضايانا عامّة إلا إذا استطاع المجتمع العربي بجميع أنماطه التعبيرية (الرواية، الفنّ، الفكر، السياسة) أن يخلق إنسانا عربيا جديدا.

أنيسة عبّود (قاصة وشاعرة وروائية سورية)

قدّمتُ مداخلة حاولت من خلالها تقصّي صورة المرأة في كتابات أحلام مستغانمي، واهتممتُ بـ"ذاكرة الجسد" تحديدا ووجدت أنّ صورة المرأة في هذه الرواية لا تخرج عن صورتها في كتابات الرجل لأنّ المرأة حتّى الآن لم تخلع عنها موروثها الثقافي ولا إرثها الفكري الذي تمثله من الذكر أو من المجتمع البطرياكي الذي يحيط بها. فهي ستكتب كما يكتب الرجل وستكون فخورة إذا ما كتبت كما يكتب الرّجل.

المرأة في أعمال أحلام مستغانمي مترفة، غنية، لا تعبأ بانتماءات كثيرة، وهي تنتمي للعالم عن طريق الجسد، وهذه المرأة لا تعاني معاناة المرأة الموظفة أو العاملة أو الفلاحة أو التي لديها قطيع من الأولاد، فهي لا تعاني من أي شكل من أشكال الحرمان، حتى الحرمان الجسدي لا


أنيسة عبود

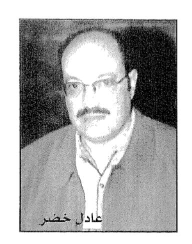
تعانيه، فهي تتنقل من رجل إلى رجل، ربّما كان ذلك التنقّل احتجاجا منها أو سلاحا للدفاع عن شخصيّة مستلبة ولم تجد ما تقاوم به السلطة المتمثّلة في رجل السلطة الذي تزوّجته، إلاّ بالتنقّل بين عشّاقها وكأنها تقول له "ها هي عبدتك قد تمرّدت عليك".

منذ عنوان الرواية: "ذاكرة الجسد" تدفع أحلام مستغانمي بالجسد إلى الواجهة، هذا الجسد الأنثوي المقموع والمغطّى والمهمّش، وكان يتمّ التطهير عبر تعذيب هذا الجسد وكلّما عذّب وترهبن كلّما تطهّر (الصوفية مثلا). أما في "ذاكرة الجسد" المسألة على عكس ذلك تماما فكلّما تبعثر الجسد وراء الشهوات كلّما تطهّر. أمّا الروايات الأخرى فهي امتداد لذلك النصّ وعزف على نفس الآلة. فـ"ذاكرة الجسد" هي بؤرة الضوء وما "فوضى الحواس" و"عابر سرير" إلاّ هوامش لذلك المتن الأول/البؤرة.

عادل خضر (أستاذ جامعي بكلية الآداب بمنوبة، باحث)

ما قدّمته هو محاولة لاستكشاف صورة أخرى للمرأة في الرواية العربية عبر إشكالية الصمت، معلوم أنّه في الفضاء العقلي القديم كان الرجل هو الذي يتكلّم وهو الذي ينسج صورته السلبية بإسقاطها على المرأة. وأذكر هنا حكاية من الأدب القديم مفادها أن هناك ابنة قاضي كان من عاداتها أنّها إذا سمعت بميّت تذهب في الليل متنكّرة في زي ذئب أو عنز وفي يدها قضيب حديدي تنبش به القبر وتسرق كفن الميّت إلى أن تفطن إليها أحد الغرباء الذين كانوا ينامون في المقبرة، وظنّها لأوّل وهلة حيوانا، جرّد سيفه وقطع يدها، وتفطّن بعد ذلك إلى أنّها ابنة القاضي. كانت هذه الصبيّة تخترق القانون وتقوم بمنكر من المنكرات، تعرية الميّت من كفنه، هذه الصورة الفظيعة كرّسها الرجل قصد تشبيه المرأة بالشيطان في فظائعه وجرائمه وآثامه، وتواصل الإلحاح على هذه الصورة السلبية للمرأة واتّخذ أشكالا مختلفة منها إسكات صوت المرأة.

غير أنّه مع العصر الحديث والدولة الحديثة ومع ظهور الطباعة، بدأت المرأة تتكلّم كتابة وتشغل منصبا كان يحتكره الرجل وأصبحت تعبّر عن ذاتها وهواجسها وأحلامها وآلامها من خلال اللغة، وهنا بدأت تظهر إشكالات جديدة: هل هذا الكائن الأنثوي الذي نسمّيه امرأة والذي يكتب الرواية والمقالة له حساسية تختلف عن حساسية الرجل؟ هل تُقارب إشكالية المرأة بطريقة مختلفة عن التي بها يتناولها الرجل؟ هل هناك


عادل خضر

كتابة رجالية وكتابة نسائية؟

في الحقيقة هذه أسئلة كلاسيكية وأنا أرفضها تماما لأنها ترسّخ ما يمكن تسميته بالحسّ المشترك (سيطرة الرجل على المرأة بحكم تفوقه الجسدي والذهني).

■ **ما هو دور الرواية؟ هل يجب أن ترسّخ هذا الموروث، هذا الصمت الذي ضربه الرجل على المرأة؟**

- لقد اهتممت بنوع من الكتابات حاولت أن تَستنطق صمت المرأة بطريقة أخرى، ونستحضر من التراث صورة شهرزاد التي واجهت شهريار بمتعة جديدة فحوّلته من موضع الاستمتاع بالأنوثة إلى موضع الاستمتاع بالسّماع/الحكاية. فخلقت بذلك ما يمكن تسميته بمتعة الإنصات. وقليلة هي الروايات التي وفّرت هذه المتعة ووجدت هذه الصورة، صورة الإنصات في رواية "مريم الحكايا" للروائيّة اللبنانية علويّة صبح، هي الرواية التي تدمّر الحدود الفاصلة بين ما هو واقعي وما هو تخييلي لأنّ علويّة صبح هي ذاتها شخصيّة من شخصيات الرواية ومضطلعة بدور الرّاوي وموضوع الرّاوي الأوّل الذي هو مريم، وهي المؤلّفة في كل الحالات. لقد جعلت مريم علوية صبح في موضع السامع، فاقترحت عليها أن تجمع قصص النساء اللاتي عشن أثناء أوائل الحرب اللبنانية وبذلك تحوّلت علوية صبح إلى موضع شهريار.

المهمّ في هذه الرواية أنّها خلقت هذا الموضع/موضع الإنصات ووصفت ضربين من النساء، نساء مبدعات لا يلدن ونساء أنجبن لكنّهن بقين صامتات، غير أن أجسادهنّ كانت تتكلّم من خلال ما يمارس عليها من قمع ذكوري. فتقول مريم مثلا متحدّثة عن أختها: كنت أعرفها من رائحتها وعندما تزوجت لم أعد أجد هذه الرائحة وعندما ذهب زوجها إلى الخليج عادت إليها تلك الرائحة القديمة، إذن هذا الرجل كان يمنع الجسد من أن يتكلّم لغته الطبيعيّة، وفي مشاهد أخرى كان الرجل لا يحسّ برجولته إلاّ إذا كان جسد زوجته مغطى بلحاف وكان يتوسّل إليها من أجل أن تحجبه.

إذن هناك شجاعة كبيرة في طرح هذا الحس المشترك ومساءلته: هذا الحسّ الذي ترسب في اللاشعور الجمعي والمقولات التي نفكّر بها ونعيد من خلالها إنتاج الجسد الأنثوي في مجتمعاتنا، فوظيفة الرواية والإبداع عامّة هي خلخلة المقولات حتى تتشكّل هويّة جنسيّة أخرى.

د. منصور قيسومة
(أستاذ جامعي وشاعر وناقد)

كنتُ منذ سنة ضمن لجنة جائزة "كومار" للرواية. وقد اخترت رواية مسعودة أبو بكر "وداعا حمورابي.." باعتبارها من أجود الروايات التي خاضت هذا السباق وتحصلت على الجائزة الأولى مناصفة مع رواية إبراهيم درغوثي "وراء السراب قليلا". وهذه الرواية التي تتحدّث عن حرب الخليج الأولى، صادف أن صدرت إبّان حرب الخليج الثانية وقد لاقت صدى عميقا في نفوس القرّاء وفي نفوس الأساتذة الذين نظروا في الأعمال المرشحة للجائزة المذكورة.

اشتغلتُ عليها اليوم للبحث في خصائص الكتابة النسائية أو خصائص الكتابة المرتبطة بشخصيّة المرأة بصورة

استطاعت مسعودة أبو بكر ان تراوح بين الهاجس السياسي والهاجس الفني الأدبي

عامّة، أوّلا باعتبارها كاتبة وثانيا باعتبارها راوية وثالثا باعتبارها "حكّاءة" كما تقول مسعودة أبو بكر ورابعا باعتبارها شخصيّة من شخصيات الرواية. ما لاحظته أن هذه الرواية تبتدع طريقة متميّزة في الكتابة، أوّلا هي تستنطق العالم الخارجي/الأشياء، الأماكن والذاكرة وتشخصها لتجعل منها المنابت الأولى للتجربة الروائية تريدها صاحبتها أن تكون مميّزة. ما لاحظته أن هذه الكتابة بمثابة الهذيان وقد ذكرت الكاتبة أكثر من مرّة هذه اللفظة وهذه العبارة والتي رصدتها وجعلت منها قيمة فنيّة باعتبار أن كتابة المرأة ومهما كان طموحها ومآسيها وانتماءاتها الاجتماعية والحضاريّة والسياسيّة هي كتابة تتعلّق دوما بنوع من الهذيان في العالم العربي. سواء كان ذلك عن وعي أو عن لا وعي.

أمّا عن استنطاق الذاكرة، فلا شكّ أن الذاكرة هنا هي ذاكرة فرديّة أوّلا، ذاكرة مسعودة أبو بكر، ثم هي ذاكرة المكان: القرية التي تجري فيها الأحداث والعالم العربي عموما. هذه الطريقة تبدو مغرية بالنسبة للقارئ، ففي ظاهرها تبدو طريقة بسيطة وساذجة أحيانا ولكنها في واقع الأمر تبدو عميقة جدا لأنها تستنطق الواقع كما هو والذي يخفي من خلال العملية الترميزية العديد من القضايا والعديد من الدلالات التي قد نفصح عنها أحيانا ونحن نجادل عمّا يحل ببلداننا العربية من مآس ومتغيرات جوهريّة وقد تقلب معادلات وجودنا رأسا على عقب.

لقد استطاعت مسعودة أبو بكر أن تراوح بين الهاجس السياسي والهاجس الفنّي/الأدبي، بين نوع من الحلم الرومانسي من خلال قصّة غرامية ومن جهة ثانية تعود في أحايين كثيرة إلى القصة السياسية وكأنها تستعمل القصة الغرامية كمجرّد تعلّة للخوض في هذه المسائل السياسية وتبدو القصّة السياسية من وجهة نظر أخرى، تعلّة لقصّ الحكاية الغراميّة والإفصاح على خبايا الشخصيّات وهواجسها ومخزونها ومواقعها وعن عالمها النفسي المعقّد الذي يختزل بطرق شتّى نفسيّة الإنسان العربية ويختزل ما يخفيه هذا الإنسان من عواطف ومشاعر ومواقف إزاء ما يحدث للعالم العربي من أحداث خطيرة.

تفصح مسعودة أبو بكر أحيانا عن مواقفها وآرائها ولكنّها أحيانا تهرب إلى هذه القصة الرومانسية ربّما لتنسى وتتعزّى عمّا يمكن أن تؤول إليه تلك القصة السياسية وتنتهي الرواية بنوع من الحلم وبمواقف مختلفة تعبّر عن حلم هذا الإنسان العربي الذي ينتظر الثمن من على السطح، وتؤكد المؤلّفة أن هذا المتغيّر يبقى رهين العلم والمعرفة باعتبارها القناة الوحيدة الموصلة لهذا المطمح، فالرهان من وجهة نظرها لا يكون إلاّ على المستقبل من

الأجيال العربية الناشئة.

يبدو لي أن موقف مسعودة أبو بكر لا يختلف عن موقف المرأة التونسية والمرأة العربية بشكل عام، لكنّي ألحّ على المرأة التونسية لأنّها تجادل قضايا تختلف عن القضايا التقليدية التي كانت تخوض فيها المرأة العربية فكأنّ هناك خطوات قد قطعت وثمّة إشكالات قد حُسمت وأن الخطوة الراهنة في الحديث عن قضايا المرأة لم تعد تلك القضايا التي كانت تطرح في المنتصف الأول من القرن العشرين وإنما ثمّة قضايا أخرى أهمّ وأكثر جدوى تخوض فيها هذه المرأة ومدى مساهمة هذه المرأة في تقديم مشروع حضاري اجتماعي، ثقافي يهمّ الإنسان العربي ويهمّ المستقبل.

■ **إذن القضية لم تعد مجرّد المقابلة بين وضعية الرجل ووضعيّة المرأة؟**

- بل هي أعمق من ذلك لقد فقدت هذه المقارنة إغراءها، وتحوّل الهاجس الآن لأن تكون هذه المرأة رائدة في كل المجالات المستقبليّة في التفكير والتخطيط لمجتمع الغد.

■ **ولكن، رغم كل هذا، فالمرأة العربية نساء عربيات، وتختلف صورة المغاربية عن صورة الخليجية والخليجية عن المشرقية وينعكس ذلك على طموحاتها وأسئلتها وكتاباتها وصورتها في الرواية أليس كذلك؟**

- نعم، وهذه الندوات العربية تكشف هذا الاختلاف، ولكن رغم جملة الاختلافات فبين المرأة المغاربيّة والمرأة العربية سمات مشتركة أهمّها الانتماء الثقافي والديني والأدبي والحضاري.

لقد تحوّلت المرأة في بعض الأقطار العربية إلى شريك فاعل في التنمية وهذا لا يعني أن المرأة لم تعد امرأة في مشاعرها وخصائصها بل ظلّت تلك ثوابت يمكن رصدها في نصوصها الشعرية منها والسردية، لقد تحوّلت المرأة إلى طرح أسئلة خطيرة تهمّ الواقع السياسي والاجتماعي والحضاري، هذا هو جديد المرأة المغاربية دون أن نهمل المشترك الذي يجمع بين هذه المرأة والمرأة العربية عموما.

■ **هل أنت مع "مصطلح رواية نسائية" أو "نص مؤنث" هل ترى هذه المصطلحات دقيقة فعلا؟**

- من الناحية الفنيّة يبدو لي هناك اختلافات كبيرة بين الكاتب الرجل والكاتبة/المرأة. المرأة تحمل حدائق سريّة تختلف عن حدائق الرجل، لكن بالنسبة إلى المضامين مشتركة، إلاّ إذا ربطنا تلك المضامين بالبلد الذي تكتب فيه تلك الكتابة، فما يهمّ المرأة العربية اليوم قد لا يهمّ المرأة الغربية، لا لأنّها تختلف عنها تكوينا، فالمرأة امرأة مهما كان انتسابها لكن مشاغل المجتمع الذي تنتمي إليه تلك المرأة ينعكس بطريقة أو بأخرى في كتاباتها وفي أحلامها وفي تردّداتها وفي نوازعها. المرأة الأوروبيّة تكتب أيضا عن مآسيها وأوجاعها.

د. أمينة غصن (أستاذة بالجامعة الأمريكية بلبنان، وباحثة)

بحثي كان حول الرواية العربية والجسد الأنثوي وقد اخترت أن أقدّم رواية للكاتبة اللبنانية فينوس خوري قاتا، هذه الكاتبة التي تقيم في باريس منذ ثلاثين عاما وتكتب بالفرنسيّة ورغم هذه الفرونكفونيّة فإنّ فينوس خوري قاتا بقيت وفيّة لجذورها المشرقيّة وقد كتبت بالفرنسية لكن الروح أو النفس بقي نفسا مشرقيا وروايتها A La maestra S قد ترجمت إلى عدّة لغات وعلمت من مؤلفتها أن هذه الرواية ستخرج فيلما في فرنسا ولكنّها لم تترجم إلى اليوم إلى العربية.

■ **لماذا اخترت هذه الرواية تحديدا؟**

- وجدت جدليّة تقوم في العنوان، فمايسترا يمكن أن تكون "المعلّمة" مثلما يمكن أن تكون العشيقة وتخبرنا عن بطلة تسمّى "إمّا" Emman كانت في الخامسة عشرة من عمرها تزوّجت من رجل أرمل كان له من عمرها الضعفان، وهذا شبيه بما


أمينة غصن

يحصل في مجتمعاتنا المشرقيّة، ووجدت أن "إمّا" فيها شبه من "إمّا" مدام بوفاري لفلوبار وهي المرأة التي كانت تبحث عن أفق لأنّ زوجها لم يكن مهتمّا بها وإنّما كان يهتمّ بمرضها والسرطان الذي كان ينهش جسدها. ولذلك قرّرت "إمّا" أن تكسر أسوارها وتخرج من كرسيّها الذي كان يشبه تابوتا وقرّرت أن تنزل في قرية بدائية وحاولت أن تستقر بها غير أنّ صراعا سوف يقوم بين الثوابت والتحوّلات تمثّله امرأتان، المرأة الغربية الوافدة (إمّا) والمرأة التي كانت تمثل ذاكرة القرية وتقاليدها وطقوسها والتي كانت تسمّى "ألفيجا" التي كانت تنظر إلى "إمّا" على أنها عاهر لا هويّة لها ولا أصل ولا جذور وقد جاءت إلى تلك القرية الصغيرة التي كانت لا تتّسع ولا تصغر لأنّها كانت تقوم بأكواخها السبعة وبمقابرها السبعة، وكانت هذه المقتحمة قد نزلت في تلك القرية لتعلّم الأبناء كيف يمكنهم أن يصرّفوا فعل الموت، وكانت "ألفيجا" تقرّ أن الموت لا وجود له لأنّ القرية بنت جميع مقابرها على سفح الجبل لأنهم كانوا يعتقدون أن الأجساد لا بدّ أن تتحلل وتحملها مياه الأمطار وتذهب بعيدا فلا يخاف الأطفال في نومهم.

وحيث جاءت "إمّا" لتعلّمهم تصريف فعل الموت، قامت العجوز "ألفيجا" في وجهها وراحت تطلق النار باتّجاهها لعلّها تهيها، وفجأة يعود أحد أبناء تلك القرية وهو "شوي" الذي كان يعمل في السينما، لدفن أبيه، ولكنه لم يجرؤ على الاقتراب منه فما كان من "إمّا" التي ألفت الموت طويلا من خلال جسدها المتآكل أن عقدت بين أصابع "شوي" وأبيه، وشاء هذا الشاب أن يبادلها جميلا بجميل فاقتحم جسدها وراح يولج فيها وكأنه قرأ ذلك النور المنبعث من روحها لا من جسدها مع أنها كانت على شفير الموت وعرف أنّها جاءت تبحث في بلاد الشمس عمّن كان بإمكانه أن يُدفئ منها الروح، وقد فعل، ولكن زوجها "مايكل" كان دائم البحث عنها لأنّه كان بصدد التحضير لجنازة يمكن أن تليق بـ"إمّا" العائدة إلى مثواها الأخير.

■ **شكرا على هذا التلخيص الجيّد للرواية، لكننا نسألك عن صورة المرأة كيف بدت لك أنت في الرواية؟**

- ليس في كتابات المرأة العالمية وفي الرواية العربية إلاّ جسد مشوّه فإذا أخذنا حنان الشيخ في روايتها "زهرة" حيث تقول حنان الشيخ عنها وعن أمّها

أنهما كانتا كالبرتقالة وصرّتها تقول "حنان" أنّها كانت تنام في السرير إلى جانب أمّها وعشيق أمّها لأنّ التواطؤ قد قام بين تلك الأم وابنتها. الصغيرة في الصمت المطبق على ما كانت تقوم به الأم لأنّ كلتاهما كانتا تودّان أن تخونا الأب المتجبّر بذكوريته وبطركيته ومن ثمّ لم تعد "زهرة" تتحرّج، بعد أن شهدت على أمّها وعشقها وآثامها، من أن ترتكب الآثام التي تشبه تلك الآثام التي وقّعتها أمّها قبلها، ففقدت عذريّتها إذ ضاجعت أحد عمال الميكانيك، ونحن نعرف أنّ المرأة عندما تفقد العذريّة فإنّها تفقد بالتالي أي أمل لها في الزواج وربّما تعرض نفسها لجريمة قتل تكون من الوريد إلى الوريد كما هو شائع في مجتمعاتنا. ولذلك اضطرّت "زهرة" - محواً لهذا العار- إلى أن تترك لبنان وتذهب إلى إفريقيا. وكان فرحها عظيما إذ كانت تعتذر بالقول "إنّ الحرب تحرر من العذريّة" ونزلت بإفريقيا عند خالها فما كان من هذا الخال إلا أن اقتحم أسوارها وحاول أن يضاجعها مما جعلها تصاب بحالة من الهستيريا والجنون فحاول الخال مضطرّا أن يجد لزهرة زوجا ومن ثم فرض عليها أن تواجه الزواج بدم البكارة. وكان الزوج يريد أن يرسل بالشرشف الأبيض إلى أمّه في لبنان شهادة على بكارة زوجته، وكانت غالبا ما تهرب من ذلك الزوج ولا تسمح له بأن يقترب منها معتذرة بألف حيلة وحيلة حتى طلّقها وعادت هي إلى منزلها بالجنوب لتشهد على أخيها المقاتل وكيف يمارس عادته السريّة بحضور أخته "زهرة" ولمّا ضاق العالم بها ذهبت إلى قنّاص في البناية المقابلة لمنزلها فكانت تضاجعه فوق السطوح لأنّها لم تعد تهاب شيئا، وفي ليلة من الليالي جاءت "زهرة" إلى ذلك القناص فاستأخرها ليلا وكانت تخبره أنها حملت منه فعبّر لها عن كثير سعادته فأخّرها أكثر ولمّا جنّ الليل وغادرت زهرة انتظر القناص أن تصير بين السطح الذي كان هو عليه وبين ذويها وأطلق النار عليها وأرداها قتيلة.

■ **هل كتبت المرأة نفسها أم كتبت عن المرأة كما يراها الرجل؟**

- المرأة لم تكتب بعد نفسها، فلو شاءت المرأة أن تكتب نفسها فعليها أن تكتب من جسدها الذي تعانيه، فجسد المرأة حتى اليوم إضافة إليها وهذه الإضافة يجب أن تردّ ويستعيدها صاحبها فنحن نحمل أجسادنا وكأنها ليست لنا، لأنّ الجسد الذي نحمله لا نمتلكه. ومن ثم يقوم عليه الحرّاس، الأهل أوّلا فالزوج، فالأبناء. ونحن نعرف أنّ الواحد منّا سواء كان ذكرا أم أنثى فإنّه حين ينظر إلى جسد أمه يحسّ دائما أنه الجسد الوحيد الذي يحقّ له أن يمتلكه وطالما هناك قضيّة امتلاك فلا بدّ لهذه الملكية من أن تكون ملكيّة طاهرة فأنت تسمح لجميع النساء بأن يتعهّرن دون أن تسمح لمحارمك بذلك العهر فلذلك ليس بإمكان امرأة أن تحمل جسدها أو تتصرّف به وإنما تسير أبدا بموازاته ولا تجرؤ على الاقتراب منه أو المغامرة به.

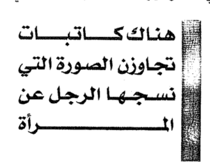
د. محمود طرشونة
(أستاذ جامعي وناقد)

■ **ما مدى مشروعية طرح سؤال هذه الندوة: صورة المرأة في الرواية العربية؟ وما الفائدة التي ترجى من ورائه؟**

- بالنسبة للرواية العربية ونظرا إلى كثافة الإنتاج الرجالي والنسائي فقد آن الأوان للتركيز على هذا الجنس الأدبي المهم، أمّا عن صيغة الموضوع "صورة المرأة في الرواية العربية" فهذه مسألة أخرى.

■ **رأيتَ أن هذا الطرح مستهلك وغير مفيد، أليس كذلك؟!**

- أجل، ما الفائدة من التركيز على صورة المرأة في الرواية خاصّة إذا كانت صورة ماديّة. وفي هذه الندوة وقع التركيز أكثر مما ينبغي على جسد المرأة وتوظيف هذا الجسد فنيّا، بالطبع، في الرواية، ولكن في النقاش أثيرت مسألة التوظيف النضالي


هناك كاتبات تجاوزن الصورة التي نسجها الرجل عن المرأة

والتوظيف الوجداني للمرأة، كنت أظنّ أننا تجاوزنا هذا الموضوع، لكن صار للموضوع بعد مهم حين طرحت مسألة المرأة الكاتبة وتقنيات الكتابة الروائية، وهل يوجد فرق بين ما تكتبه المرأة وما يكتبه الرجل اعتمادا على خصوصيات، هناك من يعتقد بوجودها وهناك من لا يراها موجودة ولا يرى فائدة من البحث فيها، لهذا فإنّ الأمر إذا تعلّق بالفنّيات صار مفيدا وقد اتّضح أن الفنيّات بالذات هي التي تنقص لضبط خصوصيّة لكتابة الرواية النسائية لأنّ عند الكثير من الكاتبات يقع التركيز على القضايا النضاليّة التي تعني المطالبة بالحقوق والدعوة إلى المساواة بين الرجل والمرأة، هذه كلّها مواضيع ليست الرواية مكانها.

■ **هي إسقاطات إيديولوجية نسويّة إذن؟!**

- نعم، هو ذاك. الأمور الإيديولوجية يمكن أن نعبّر عنها بطرق أخرى وبكتابات نثريّة، ولكن إذا ما ضُمّنت الرواية بطريقة مباشرة فإنّ الرواية تجرّد من أدبيّتها ومن روائيتها، هذا أهمّ ما يمكن أن تحتاط منه المرأة الكاتبة، يمكنها أن تقنّع أفكارها بقناع فنّ يمرّرها دون أن يخرج كتابتها من مجال الأدب إلى مجال الصحافة ومجال الخطابة.

■ **ما رأيك في القول الشائع والذي تردّد في هذه الندوة من أن المرأة تكتب نصّها بحسّ ذكوري؟**

- لا يمكن التعميم، هناك كاتبات تونسيّات وعربيات تجاوزن هذه الصورة التي نسجها الرجل عن المرأة وأصبحن يكتبن ذواتهنّ أكثر مما يردّدن صدى ما انتشر في الثقافة العربية من أفكار ذكوريّة، بائدة، لكن هذا لا يمكن تعميمه فتجد روايات أخرى صاحباتها مكبّلات بما رسخ في أذهانهنّ وربّما في أعماقهن، حيث الوجدان واللاشعور، من صور تقليديّة هنّ عاجزات عن تجاوزها إلى ذواتهنّ الحقّة.

من مداخلة الدكتور محمود طرشونة: هل توجد رواية نسائية؟

« هل من صالح الكتابة النسائية أن تبحث عن الخصوصيّة والتميّز والاختلاف؟ هذه في الواقع مطامح يشترك فيها الرجال والنساء لتحقيق غاية أهمّ هي التجاوز والامتياز: تجاوز المعهود من الأشكال والمبتذل من المعاني، والامتياز لتأسيس رواية عربيّة جديدة تختلف عن الرواية العربية التقليديّة وكذلك عن الرواية الغربيّة.

ومن جهة أخرى فإنّ إرادة الخصوصيّة هي نوع من الالتزام، وقد انكشفت جناية الالتزام على الأدب وتبيّن أن الإبداع حرّ أو لا يكون، ومجرّد التفكير في التميّز هو اعتراف بالتهميش والمنزلة الدنيا في مجتمع رجولي يعتبر المرأة "أقليّة مجتمعيّة" كما ورد على بعض الألسنة.

لذا نرى أنه من الأجدى أن تتحوّل إرادة التميّز إلى إرادة الامتياز. وهذه يشترك فيها الجنسان، امتياز الأدب النسائي بالنسبة إلى

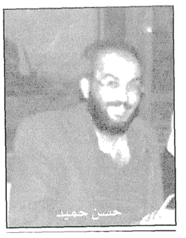
الأدب الرديء وبالنسبة إلى أدب الرجال الرديء، وامتياز أدب الرجال بالنسبة إلى أدب النساء وأدب الرجال الرديئين. وبذلك يكون التوجّه واحداً: رفض الرداءة مهما كان مأتاها وإنشاء نصوص لا تتميّز بالصراع بين الجنسين بقدر ما تتميّز بإرادة التجاوز وقوّة الإبداع لأنّ الأفكار مهما كان حجمها لا تشفع للتقريريّة والخطابة، ولا للاحتجاج والتلقين، إنما يشفع للأفكار الفنُّ وجودته، والإبداعُ وتجنيحُهُ في قيمَ الابتكار والتحديث».

حسن حميد
(روائي سوري)

قدّم الروائي السوري حسن حميد قراءة في رواية "البشموري" للروائيّة المصريّة سلوى بكر بعنوان "المرأة، المرأة" وانطلق في ورقة عمله من مقدّمة عامة رصد فيها علاقة المرأة بالإبداع والمآزق التي وقعت فيها المرأة المبدعة والمشكلات التي تواجهها وألحّ على هاجس الأنوثة الذي يسكنها والذي ابتسرت وجودها فيه. يقول:

« إنّ من أبرز مشكلات الكتابة الإبداعيّة النسائيّة هو المتمثل في الوقوع في دائرة الأنوثة، عبر تقديم كلّ ما هو أنثوي على ما عداه من قضايا ومشكلات أو أسئلة حارقة ومحزنة في آن معا. فقد ربطت الكتابات النسائية: سعادة المرأة وتعاستها برضاء الرجل، ورأت أنّ نجاح المرأة رهين بالعلاقة الإيجابية مع الرجل، أيّا كانت طبقته أو رتبته، ولعلّ ذلك النزوع عند الكاتبات، في معظم ما كتبن، يعود إلى رهاب السلطة البطركية الأبويّة السائدة في المجتمع، خصوصا عند تلك الشرائح التي تعاني من الهزال المالي ورثاثة المشكلات المتراكمة الولود. هذه جزئية، أما الجزئية الأخرى فهي المتمثلة في وهم استقرّ في ذهنية المرأة هو أنّ سلاحها القوي الوحيد في هذه الدنيا هو أنوثتها، أي الأنوثة، تفتح عالم الرجل، والمدن، والمجتمعات، وتقيم ممالكها وتبني أمجادها وأن لا سبيل لها إلى ذلك سوى الأنوثة ».

وانتهى الباحث في مقدّمته إلى كون العلاقة بين الرجل والمرأة، بسبب الأبويّة المجتمعيّة، تحولت إلى "علاقة تناحريّة" و"علاقة تراكميّة بأحزانها ومددها الزمنية الطويلة" ونتيجة لذلك يقول حسن حميد- « صار الرجل في حياة المرأة جدارا عاليا يقف بينها وبين حريّتها، أو قل إن شئت


حسن حميد

سعادتها، وأنه لا بدّ من تخطّيه، أو هدمه من أجل الوصول إلى هذه الحرية أو السعادة المحلومة. والحرية التي تبحث عنها المرأة في كتاباتها الإبداعيّة لا تأتي عن طريق تعاون الذكر والأنثى، ولا بالحوار فيما بينهما. ذلك لأنّ الحريّة المهدوفة عند المرأة لا تأتي إلاّ بفكّ نشاطها مع الرجل، أيّا كان هذا الرجل طاغية أم عبدا ».

ومع ذلك يرى حسن حميد أنّ « وعيا جديدا راح يقرّ لدى نفر غير قليل من الأديبات الكاتبات فحواه أن الأنوثة ليست إلاّ صفة من صفات المرأة، وأن الكتابة عن هذه الصفة ليس إلاّ جزءا من كتابات كثيرة عن معان وأفكار وأحوال وقضايا وصفات وأحداث لا حدّ لها أو نهاية ».

ورأى حسن حميد في كتابات سلوى بكر التي اختارها لتكون متن حديثه دليلا على هذا التحوّل المبشّر في كتابات المرأة العربية الجديدة التي وصفها بأنها "حين تخرج من شرنقة العمل الأنثويّة تكتب روايات أشبه بالوثائق.." وهو ما قرأه في نصّ سلوى بكر "البشموري".

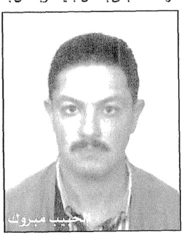
تخلّلت المداخلات المبرمجة في الندوة نقاشات مهمّة عمّقت من مستوى الملتقى بجرأتها ودقّتها وبوجهات نظر مختلفة لا تعيد إنتاج القراءات بل تضعها أحيانا في مآزق وموضع تساؤل، واخترنا بعض المتدخّلين نماذج لذلك النقاش.

الحبيب مبروك (أستاذ في اللغة والآداب العربية)

الحق أن هذا المبحث تدبّرته طائفة من الملتقيات وبحث فيه جمهرة من النقّاد على امتداد عقود كثيرة باعتبار أنّ قضيّة المرأة ما زالت مشغلا حارقا ومبحثا يقضّ مضجع الخطاب النقدي والخطاب الحضاريّ العربي ووجب في هذا السياق الحاضن التمييز بين المرأة كائنا مقدودا من لحم ودم باعتباره كائنا مرجعيّا تاريخيا وبين المرأة كائنا مقدودا من أخيلة وصور وكلمات. وأعتقد أنّ صورة المرأة مفادها كيف تمثل الروائيون العرب في مختلف "انتمائهم الجنسي" الانتماء الاجتماعي.

كيف تمثّل الروائيّون العرب منزلة المرأة ووضعها وخصائصها وكيف توقّلوا مآزقها وكيف استبطنوا همومها وهواجسها وما الصلات الجامعة بينها كائنا اجتماعيا والعوالم الناشئة ضمنها وما القضايا المترتّبة عنها.

الحق أنّ هذا الملتقى قد عقد العزم من خلال أغلب المداخلات على تقصّي صورة المرأة في الرواية المكتوبة عن طريق المرأة، وهذا يكشف خلفيّة وهي أن أصحاب المداخلات اعتبروا أنّ صورة المرأة لا تتجلّى بشكل جيّد وبشكل بائن


الحبيب مبروك

مكشوف إلاّ من خلال قلم المرأة، على أنّ في الندوة بعض المداخلات التي تناولت صورة المرأة في نصوص كتبها رجال. وهنا أشير إلى مداخلة محمود طرشونة الذي شكّك في المفهوم حسب عنوان المداخلة ولعلّه يقترح مقاربة جديدة مدارها على أن الكاتب وانتماءه الجنسي لا صلة له بالنصّ باعتباره كيانا فنيّا يضرب في مهمه التخييل والوهم، ولعلّ المشكلة الكبرى في اعتقادي أننا ما زلنا نتناول الأدب بعين الأدب والنقد الصرف الذي لا يفتح أبوابه المفاهيمية النقدية على العلوم الإنسانية، فلا بدّ أن يستفيد الناقد الأدبي من علوم الاجتماع والتكنولوجيا وهذه كوى جديدة منها يستطيع أن يستنطق الآثار عن أسرار جودتها وأن يكشف طرائق تركيبها في ما

يتّصل بصورة المرأة.

أغلب النصوص الروائيّة التي كتبتها المرأة عن ذاتها ونظيراتها اشتغلت على ذلك الصراع الأبدي/الأزلي، الذي اعتبره ضربا من الوهن والخطاب الميتافيزيقي متى لم يضع المسألة في إطارها الحضاري العام. ولئن توهّمنا أن خطاب اليوم يردّد خطابات حضاريّة ونقديّة نوقشت منذ نهايات القرن التاسع عشر، فإنّنا نلمس ألما أكبر وهمّا أعمق لأنّ القضيّة لم تُحسم والحال أنّها عند شعوب أخرى وفي نصوص ثقافات أخرى قد حسمت نسبيّا المسألة وفتحتها على مشكلات أعمق اتّصلت بالتطوّرات الطارئة التي تعيشها مجتمعاتها.

أعتقد أنّ أصواتا متفرّدة لا شبه لها ولا نظير، في غير تمجيد، امتازت عن السائد في المتن الروائي والمألوف في المصنفات السرديّة بشكل عام واجترحت لها دربا جديدا مختلفا أساسه الحفر في طبقات المجتمع والاحتفاء بالهامشي ونظم العلاقات بين المرأة والمؤسسة الدينية وبقيّة المؤسسات الاجتماعيّة.

محمد آيت ميهوب (أستاذ جامعي وروائي)

من حيث المبدأ، كل بحث في النصّ الأدبي وكلّ تساؤل في الرواية العربية أمر مشروع، لهذا أنا أرفض رأي بعض النقّاد الذين يقصون تماما أي ركيزة لدراسة أدب المرأة باعتباره أدبا خاصّا. وكذلك أرفض ما جاء على لسان إحدى الكاتبات التي عابت على النقّاد أنّهم يبالغون في البحث عن حضور المرأة المؤلفة/الواقعيّة في النصّ الروائي، وتقول أنّه يعرقل. على عكس ذلك تماما، سيفتح ذلك البحث أبوابا أخرى، ولماذا يصمت الباحث عندما يجد أن المرأة الكاتبة تفتكّ المكان من الرّاوي.

نعم، لا يوجد أدب نسائي ولا أدب رجالي يوجد أدب فقط. ولكن هذا لا يمنع من وجود خصائص مميّزة لما تكتبه المرأة إن على مستوى العبارة أو مستوى بنية الجملة، فالمرأة تميل إلى توظيف الشعر وحضور الذات والإحالة إلى المرجعيّة الضيّقة للأنثى، هذه أشياء موجودة لا يمكن أن نخفيها بدعوى أن أدب المرأة مثل أدب الرّجل، هناك خصوصيّات حتى في مستوى المواضيع، لا يمكن للرجل أن يتحدّث أفضل من المرأة عن الحمل وعن الحيض.

ويهمّني أن أثبت أنّ البحث التقني الروائي ضعيف جدّا عند المرأة مقارنة بالرجل، ليس هذا خاصا بالأدب العربي، انظر الأدب الغربي، فالرواية الجديدة في فرنسا لها ما يقارب العشرين ممثلا من الرجال ولا نجد معهم إلا امرأة واحدة هي نتالي ساروت.

غير أنّ الخصائص الأنثوية أيضا قد لا تكون مرتبطة بأدب النساء فقد نجد خصائص أنثويّة حتى في أدب الرجال، قد يتمرّد الرّاوي الذي خلقه المؤلّف على جنس مؤلّفه ليجترح لنفسه خصائص أنثويّة. أما عن إحجام المرأة عن كتابة سيرتها الذاتية فلأنّ الرجل إلى اليوم لم يكتب سيرته الذاتية. من كتب من الرجال سيرة صافية دون تزوير؟!!

محمد الميّ (صحفي وباحث)

أعتقد أنّ السؤال المطروح: صورة المرأة في الرواية العربية ينقصه الكثير من التحديد فلا يمكن الحديث عن رواية عربية خالصة لأنّ لكل قطر عربيّ خصوصيّته. فالمرأة في تونس هي بالضرورة مختلفة عن المرأة في الكويت. فلا يمكن أن تكون الكتابة هي نفسها الكتابة عند الاثنتين. فالمرأة الخليجيّة لها همومها الخاصّة وشواغلها الخاصة وما زالت تطالب بالحقوق الدنيا. لذلك هي تسعى إلى تكريس مسألة الاختلاط ومقاومة تعدّد الزوجات في حين أنّ المرأة التونسيّة قد تجاوزت هذه المطالب وأصبحت من البديهيّات وأصبحت تطرح أسئلة تتّصل بالذات والوجود.

من جهة ثانية، أعتقد أنّ صورة المرأة في الرواية العربية هي بالضرورة صورة انهزاميّة، ولا يمكنها أن تكون إيجابيّة لأنّ المجتمع بما في ذلك المجتمع التونسي المتحرّر يحمل نظرة دونيّة للمرأة انطلاقا من الموروث الثقافي والموروث الفكري، وانظر في الأمثال الشعبيّة في تونس وفي البلدان العربية سترى كيف تقدّم الذاكرة الجماعيّة صورة المرأة.

لا يمكن الحديث عن رواية عربية خالصة لأن لكل قطر عربي خصوصيته

في الحقيقة إذا وجدت صورة إيجابية للمرأة في نصوص المرأة فإنّ ذلك يُفهم على أنّه نزعة نسويّة وإن وجدت صورة سلبيّة للمرأة في كتابات الرجل فيُفهم ذلك على أنه نزعة ذكوريّة. إذن الإسقاط الإيديولوجي قدر لا فكاك منه.

سمير بن علي (كاتب وإعلامي وباحث في التراث)

أعتقد أن هذه القضيّة قد وقع تطارحها أكثر من مرّة حتى أنّها اهترأت من كثرة ما رفعنا من شعارات داخل هذا الحيّز الضّيق وهو الحديث عن المرأة العربية في الرواية وضروب تجلّيها، ورغم قيمة بعض المداخلات التي أعدّت بشكل جيّد وأذكر منها حصرا لا ذكرا مداخلة الدكتور محمد القاضي، ومداخلة عادل خضر ومداخلة حسن حميد أمّا بقيّة المداخلات فقد تميّزت بالعلاميّة وتطبيق بعض المناهج المدرسيّة الضيّقة أو بتلخيص الآثار الروائيّة بشكل بدائي لا يحترم على الأقل قيمة الذين كانوا يستمعون. وأعتقد أنّ النقاش الذي دار في النزل وفي المطاعم كان أهمّ من أعمال الندوة ذاتها، وهذه ميزة ندواتنا العربية للأسف، فنحن نتطارح قضايانا الرئيسيّة في جلساتنا الخاصة عكس ما يحدث عند الآخر الذي يحفّز لتظاهراته جيّدا ويعمل على طبع أعمال الندوات في كتب وفي دوريات حتى تكون مرجعيّة. نحن نعبّر عن ذواتنا في جلساتنا الحميمية أمّا الجلسات الرسمية فنزوّر آراءنا ونصير أكثر قدرة على التأنّق والمداهنة وعلى المصالحة.



إنّ هذه القضيّة تبقى مهمّة إذا ما

طرحت بطريقة علميّة ومعرفيّة أكثر جرأة توضّحت أحيانا في بعض المداخلات. وما يحسب لهذه الندوة هو إقدام مؤسسة خاصة (دار سحر) على جمع مبدعين مدّة ثلاثة أيام أو أربعة من أقطار عربيّة مختلفة لتقديمه إلى الصحافة العربيّة والجامعة التونسيّة مما قد ينتج بحوثا أكاديميّة مرتقبة، ولا يمكن في هذه اللحظة أن ننتج خارج الأطر الأكاديمية لأنّ ما وراء الأكاديمي لا يمكن إلاّ أن يفشل، فالمبدع يمكنه أن يخرج من أعطاف ما يريد أمّا الناقد فلا يمكنه إلاّ أن يكون متسلّحا بالآليات التي توصّل إليها العلم في أصقاع العالم وهذا لا يتوفّر إلاّ في الجامعة.

وشخصيّا لا أومن بنصّ ينتمي إلى جنس سواء كان امرأة أو رجل، في ما يخصّ "الرواية النسائية" عندما أغوص في النصّ أتخلّى عن جنس الكاتب وانتمائه الجنسي، أنا أتعامل مع نصّ وأعاشره باعتباره فنّا. لا يهمّني إن كان النص لميقال أنخل أستورياس أو إيزابيل لندي أو لتشيكوف. إنّ هذه الذهنيّة التي تطرح هذه الأسئلة هي ذهنية لا تؤمن بأن المرأة تساوي الرجل والغريب أنها تأتي دائما من المرأة نفسها !!!

مسعودة أبو بكر (روائيّة)

هذه الندوة التي تبدو في ظاهرها تطرح موضوعا تقليديّا يرتكز أساسا على صورة المرأة بين "النسوية والنسائية" تطرح في الواقع مضمونا أعمق وأبعد إذ تعنى بصورة المرأة كعنصر حسّاس وجوهري في المجتمع إن لم نقل في المجتمعات العربية من خلال الرواية العربية سواء تلك التي كتبها قلم رجل أو قلم امرأة. المهمّ هو ماهية هذه الصورة ومختلف زواياها والأضواء التي سلّطت عليها والأساليب التي تناولتها والمنظور النفسي والسوسيوثقافي للكاتب أو الكاتبة من خلال طرحيهما سؤال إلى أيّ حدّ نجحت المداخلات التي قدّمها الأساتذة المحاضرون والمحاضرات في الغرض إلى عمق موضوع الندوة، إذ أنّ النقاش المصاحب وقع في مجمله في مطبّ الجدل التقليدي وهو التقابل بين صورة المرأة وصورة الرجل وخلفيّاتها المجتمعية والنفسية فانجذب النّقاش في بعض الأحيان إن لم نقل غالبها إلى غير المجدي


مسعودة أبو بكر

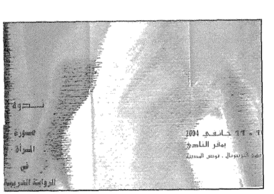
المفروض له وانكشفت بذلك بؤر الصّراع التقليدي ومكانة المرأة في ذهن الرجل واختلط المفهوم النفسي الاجتماعي بالمشهد الإبداعي وذلك لأنّ الخيط الذي يفصل بينهما رفيع جدّا.

كان المنشود في هذه الندوة التي نظّمها منتدى الروائيين في دورته الثانية، إبراز الصورة المرسومة للمرأة إبداعيا بين المشهد الواقعي والمتخيّل وتموضعها من خلال زوايا النظر المختلفة من خلال روايات لكتّاب الرّواية من أجيال مختلفة ومجتمعات عربية مختلفة ليبدو المشهد أكثر شفافيّة ومقاربة للمنشود. لملامسة تغير هذه الصورة عبر الأزمنة المتطوّرة ونسبة هذا التغيير أو التطوّر أم أنّها الصورة هي هي لم تتغيّر تغرف من لا وعي الرّجل ولا وعي المرأة بترسّباتها المختلفة ثابتة في "الجهاز المفهوميّ الإغراضيّ" كما يقول الدكتور محمد القاضي؟ تتأرجح بين صورة المرأة الأم منبع العفّة والعطاء والتضحية والمحبّة غير المشروطة والمرأة الحبيسة أو العشيقة التي تتمثل من خلال جسدها اللذة والمتعة والمغامرة والألم، بمفهوم آخر صورة المرأة بين المقدّس والمدنّس.

ولسائل أن يسأل ألم يحن الوقت بعد للبحث عن عمق الصورة التي تكتسبها المرأة خارج الخانتين - المرأة على حلبة الصراع الوجودي الإنساني الراهن بعقلية أخرى وتوسّل مفهوماتي مغاير.

إلاّ أنّ هذه الندوة التي حرّكت السّاحة الثقافيّة بشكل إيجابيّ كانت مناسبة مهمة لإثارة أسئلة مهمة حول المرأة التي تكتب والمرأة التي تُكتَبُ وهل من اختلاف بين الصورة في إبداع الرجل والصورة في إبداع المرأة؟

حفيظة قارة بيبان
"بنت البحر" (روائيّة)



مصطلح "الادب النسائي" مصطلح شكلي. لذا، أنا لا تهمني التسمية، بقدر ما يهمني الجوهر، جوهر الكتابة تحت هذا العنوان. فقد تأتي أحيانا بريئة، تسعى لجمع كتابات شهرزاد التي كانت شبه غائبة، فتؤرّخ لها وتنظّر، وتسلّط عليها أضواء النقد.

وتأتي أحيانا أخرى ماكرة، أو منحازة، إذ تسبقها النظرة الذكوريّة الأبوية لإبداع المرأة الفكري، فيكون التعسّف على النص، والانزلاق في سبل هامشيّة ضيّقة، بالتقصّي لكل خصوصيّات المرأة في كتابتها، على حساب الفنّ ويقع إغفال أنّ القراءة الجيّدة تنطلق من داخل النص، ولا تفرض عليه. فكل نصّ إبداعي له قوانينه الخاصة ولا يخضع لقانون خارجي.

لا أنكر أنّ الأدب ذاتي بالأساس، وكل كاتب مهما كان جنسه أو لونه، سيترك بصماته فيما يكتب. أنا، ككاتبة قصة وروائية مثلا، قد أترك فيما أكتب عبير قهوتي أو رائحة عطري، ولكني أكتب بدمي، دم الإنسان العربي فيّ وما أنوثتي إلاّ جزء من إنسانيّتي.

ومهما كانت التسميات والمصطلحات، سيظلّ الأدب الجيد متجاوزا الفواصل والحدود، فارضا وجوده بقطع النظر عن جنس كاتبه.

بهذه النّقاشات الجادّة انتهت الندوة العربيّة التي ناقشت صورة المرأة في الرّواية العربية متطلّعة إلى أسئلة طرح جديدة تكون كفيلة بمسايرة التطوّر الفنّي للكتابة الرّوائيّة العربية خارج هاجس التصنيف الجنسي للمدوّنة السرديّة.

"ما بين زُحل وكمأة" محكيّات القصّ وتقنياته

د. نضال الصالح- سوريه

لم تكن مجموعة نجاح إبراهيم القصصية الأولى: "المجد في الكيس"(١٩٩٢) إيذاناً بظهور قاصة "تضع قدمها في محراب فنّ القصّة القصيرة واثقة من نفسها" كما تنبّه إلى ذلك مدحة عكّاش في معرض تقديمه للمجموعة فحسب، بل إيذاناً أيضاً بظهور صوت نسوي مميّز، استطاع أن يحوز لنفسه، في وقت قصير نسبياً، مكانة لافتة للنظر في المشهد القصصي السوري من جهة، وأن يقدّم إشارات عدّة إلى كتابة قصصية تشبه نفسها ولا تعيد إنتاج سواها من جهة ثانية.

وقد عزّزت تلك الثقة حضورها والسمات الخاصة بها عبر المجموعات الثلاث التي تلت: "حوار الصمت"(١٩٩٧)، و"أهدى من قطاة"(٢٠٠١)، و"ما بين زُحل وكمأة"(٢٠٠٣)، والتي تبدو جميعاً، مع الأولى، واحدة من علامات القصّ النسوي السوري في التسعينيات خاصة، وتجربة القصّ السورية خلال ذلك العقد نفسه عامّة.

تُعنى هذه الدراسة بمجموعة القاصة الأخيرة: "ما بين زُحل وكمأة"(١)، التي تضمّ سبعة نصوص يوحّد معظم الشخصيات الرئيسة فيها، على الرغم من تعدّد المرجعيّات الواقعية لموادّها الحكائية الخام وتنوّع حقولها الدلالية، مؤرّق مركزي هو الإحساس الفادح الذي تعانيه تلك الشخصيات بقطيعتها مع الواقع حولها. وباستثناء النصّ السادس، "حلم الرجل القنفذ"، فإنّ المرأة تمثّل مكوّناً مركزياً من مكوّنات القصّ في الأغلب الأعمّ منها، ليس بوصفها مصدراً من مصادر التعبير عن الوعي الشائه المهيمن في المجتمعات البطريركية كما دأب على ذلك معظم الإبداع النسوي العربيّ، بل بوصفها حاملاً لمعنى الوجود الذي لا يتحقق إلا بوجود المرأة نفسها.

وتتجلّى هذه السمة في القصّة الأولى من المجموعة، "ما بين زُحل وكمأة"، التي تتابع القاصة فيها هجاء الحياة الثقافية من موقع آخر لما كانت قد تصدّت لتعريته في القصة التي حملت مجموعتها الأولى عنوانها. فإذا كانت "المجد في الكيس" قد كشفت عن نقيصة من نقائص أدعياء الثقافة الذين لا يثنيهم شيء عن السطو على جهود سواهم ونسبتها إلى أنفسهم، فإنّ "ما بين زُحل وكمأة" تكشف عن نقيصة أخرى، هي الفصام بين النظرية والممارسة.



ثمّة، في القصّة، نموذج للمثقّف / الزيد، الذي يتسوّل بالشعارات إعجاب الآخرين به، ويمارس في السرّ نقيض ما يتشدّق به في العلن. يتحدّث عن الحرّية وحقّ الآخر في ممارسة وجوده، لكنّه، بآن، لا يدّخر جهداً في نفيه، وتقزيمه. يبدو لسواه، وللنساء خاصة، أشبه ما يكون بـ"زُحل" بينما هو في الحقيقة "كتلة معجونة من الزبد والفراغ والغرور". تعلّقت به فتاة، في وقت مبكّر من أنوثتها، وأحسّت، بسبب حبّها له وانشداهها به، بأنها صارت جسداً خلاقاً يشقّ الثرى، ويزيح التراب الناعم، لينبثق "كمأة مزهوة بالحياة والنبض والأنوثة". وعلى الرغم من أنها ظلّت، لزمن، مغلولة بأصفاد الخديعة التي قيّدها بها، فإنها لم تلبث أن حطّمت جدران السجن الذي كان قد نسجه حولها. وحين جمعتهما المصادفة في دعوة لمكان كان يغصّ بخليط من الرجال والنساء، و"مثقّفي المدينة، وتجّارها، وقوّاديها، ومومساتها"، وبعد أن أحاطت به العيون، وطوقته شهقات النسوة، ووجدها، كعادته، سانحة لنشر سحره أمامهن، فأخذ يستعرض ثقافته مجتذباً الحضور إليه بآرائه عن الحرّية، ومؤيداً ما يقول بما تداعى إلى ذاكرته من نصوص حولها لبول إيلوار وبابلو نيرودا، وهو يمرّر، بين لحظة وأخرى، نظراته بها، ولم يكد سيل التصفيق الذي انهمر إثر ذلك ينتهي، حتى وجدت نفسها مدفوعة إلى تعريته. طلعت إليه مثل كمأة من عبق الأرض، امرأة تغذّت ذات يوم من سموم أفكاره، وخرجت إليه آنذاك من فمه تدينه. وحالما أحسّت بأنه صار خراباً هرولت تعتق نفسها من جحيم المكان الذي جمعهما معاً.

وعبر خمس وحدات سردية يحمل كلّ منها علامة لغوية خاصة به، وعلى نحو يغري بأكثر من قراءة، ودالّ بآن على مفارقة بين نموذجين إنسانيين متضادين، تفكّك القاصة في القصّة الثانية، "المطهّم"، الإحساس الفادح بالصَّغار الذي يعانيه بعض الناس حيال النماذج الكبرى. ولا تكمن قيمة تلك القصّة في رمزيتها وفي نزوعها إلى ما هو أسطوريّ فحسب، بل في تمكينها القارئ أيضاً من إنتاج

الدلالات التي يحيل إليها كلّ رمز من رموزها، ولاسيّما الشخصيتان الرئيستان فيها: "المطهّم"، الذي بشّرت العرّافة بولادته، وبوصفها له بقولها: "متناهي الحسن، تامّ من كلّ شيء"، ويتمنّي النسوة أن يكون جنيناً في أحشائها، وبطلب أبيه له، حين هرم، قيادة السفينة لمواجهة الأخطار المحدقة بالبلدة التي ينتمي إليها، وبالتهامه بشغف كلّ كتاب تصل إليه يده، وبالإرهاق الذي نال منه وبإنكار الناس له حتى انتهى ذلك به إلى "وراء القبّان في مطحنة في أقصى البلدة يزن طحناً للعامة". ثمّ "ثعلبة"، الذي كانت أمه قد حملت به إثر مضاجعة أحدهم لها في البادية، وأخذت ترضعه الحسد ضدّ المطهم، والذي احتضن ما غذّته أمّه به، فانقسم إلى "نصفين: نصف يضيء بالعلم الذي أحرزه والنصف الآخر يدلّهم بنوايا خبيثة"، وظلّ النصفان يتصارعان داخله حتى التقى المطهم الذي كان قد عاد من غيبته، وقد بلغ الثمانين، فاخضرّ كلّ شيء بعودته. وبعد تردّد ثعلبة بين خيارين: قتل المطهم أو تركه، اختار الثاني خشية انكشاف أمره، ثمّ ما لبث أن هجر الناس وزوجته، وآوى إلى غرفته ولم يعد يخرج منها إلا ما ندر، وما لبثت زوجته أن اكتشفت أنّ ثمّة تمثالاً قد صنعه خلال خلوته، فصرخت: "ثعلبة يتعبّد صنماً". كان التمثال للمطهم، حمله ثعلبة على كتفيه، ووضع سلسلة من حديد في رجليه، وحول يديه، وجعل نهايتها عند عنقه، ودار به "في أرجاء الرقة، دار الشوارع والأزقة. لفّ به ولفّت الدنيا بهما"، وحين وصل به إلى البادية، ووقف يراقب مجيء الطيور الجارحة إليه فرحة بفريستها توقّف قلبه "حينما رآها تركع عند قدميه وتلثمهما".

وتبدو القصّة الثالثة، "هذا المساء شيء من حبّ"، قصيدة نثرية بالغة الرهافة، تطمح إلى القول، وعلى نحو غير مباشر، إنّ الكتابة فعالية تطهير للذات المؤرّقة، ولاسيّما تلك التي تكابد وطأة الوحدة والحاجة إلى الحبّ. ثمّة في القصة امرأة كاتبة يضطرم في داخلها توق حارّ إلى إنجاز نصّ جديد تبدّد به إحساسها الغاشم بالوحدة: "هي الكتابة، لا بديل عنها"، وحين بدا لها أنّ النصّ يعاند إرادتها تلك، اختارت الخروج إلى الشارع، فأيقظت الفتنة التي كانت تضوّع في أرجائه بمناسبة عيد الحبّ / الـ"فالنتاين" ذكرى لقائها برجل ذات يوم، قال لها: "مزيداً من غناء"، فردّت: "مزيداً من حبّ"، ثم تلاشى الرجل، ثمّ ذكرى لقائها بآخر ما إن كانت قد تعرّفت إليه في معرض فنّي حتى نأت الغربة به بعيداً عنها. ودونما إرادة منها، وجدت نفسها تهتف بصمت قائلة: "أيها الأمير (فالنتاين) هلا هبطتَ إليّ، وجئتني بشيء من حبّ يرتطم به هذا القلب الكسول؟"، ثم: "أيها القدّيس! بعضاً من حبّ لهذا المساء، بعضاً من فرح. أمطرني حباً"، فكان النصّ.

وكما تطلق "المطهّم" القارئ نحو فضاءات رحبة من التأويل تثمّر القصّة الرابعة، "الميتات الأربع"، فعاليات القراءة من جهة، وتضمر في داخلها حزمة من الدلالات من جهة ثانية. ولعلّ أبرز ما تتّسم به تلك القصة على المستوى البنائي إضمارها لمحكيّها بين ست وحدات سردية تتداخل فيما بينها وتتقاطع، ثمّ تنشيطها لمخيّلة القارئ خلال عملية القراءة وبعدها، ليس بسبب ما تزخر به حركة القصّ من فعاليات تقديم وتأخير لمكوّنات ذلك المحكي فحسب، بل أيضاً بسبب ما تتضمّنه تلك الحركة من إحالات إلى سرد المتصوّفة الذي يتطلّب عادةً قارئاً مكوّناً أو قيد التكوين.

في القصّة خمس شخصيات رئيسة: المرأة، وابنها، وزوجها، والشيخ مسعود، والشيخ الجبلاوي. تمثّل الأولى قاسماً مشتركاً بينها جميعاً على المستويين الواقعي والرمزي. حين عجز الأطباء "الذين زارتهم خفية عن الزوج الذي استعاض عنها بأخريات، وملأ الدار بالأولاد والأصوات" لم يعد أمامها من ملاذ، في رأيها، سوى الشيخ مسعود الذي ما إن سُمح لها بالدخول إلى خلوته حتى تضرّعت إليه قائلة: "أريد ذرّية". وبعد أن استلقت، كما دعاها الشيخ إلى ذلك، انزلقت يده إلى لحمها، وفمه "لا يتوقف عن الكلام المبهم، والهمهمات، وتراتيل الأوراد"، ثمّ طلب إليها أن تأتيه بعد أيام حمر "بليلتين أو ثلاث"، وعندما عادت إليه، وقبل أنّ يعمّ العماء بينهما بتعبير القاصة، قال لها: "إنّ حصل المراد، بإذن القيّوم، فهبيه، بنتاً أم ولداً"، ثمّ خلعت سواراً من معصمها ونقدته به، فدسّه على عجل تحت الفراش وهو يقول: "لا تنسي النذر". وحين أصرّ "واصل"، زوجها، طوال عامين، على أنّ الطفل الذي أنجبته ليس من نسله، لم تجد أمامها سوى الشيخ الجبلاوي الذي كان مسعود قد أوصاها بإيداع الطفل لديه ليكون من أتباعه وتلامذته. وبانتهاء حولين كاملين على لقائها الأول به، كما أراد، عادت به إليه، ولم تكد تمضي خطوات قليلة عائدة من أعلى الجبل حيث يقيم، وبينما هي تمشي، حتى تعثرت ثمّ سقطت إلى أن استقرّت في قعر الجبل جثّة هامدة.

كبر الطفل الذي ظلّ يأوي إلى قبر أمه بين وقت وآخر، وصار فتى، فأرسله الجبلاوي إلى البلدة في حاجة له، وما إن وطأت قدماه أرضها حتى هُرع جمع من الأولاد نحوه مستغربين هيئته، فعاد شاكياً إلى الجبلاوي الذي سرعان ما قال له: "هو ثوب الرضا بما حكم القضا". وعندما عزم، ذات يوم، على إيذاء الكلب الذي كان مقرّباً من الجبلاوي، وحدّثه الأخير عن خصاله، انثنى عن تنفيذ قراره، وحينما سنحت له فرصة لسؤاله عن الميتات الأربع أجاب الجبلاوي قائلاً: إنّ الموت الأبيض هو الجوع، والأحمر هو مخالفة الهوى، والأسود هو تحمّل الأذى، والأخضر هو طرح الرقاع.

وتعزّز القصّة الخامسة، "أنهرَ الصدر فراتاً"، عبر إحدى عشرة وحدة سردية متتابعة رقمياً، ما تواتر في الأغلب الأعمّ من الإبداع العربيّ، بأجناسه كافة، من مماهاة بين المرأة والوطن، وتنتمي بامتياز واضح إلى القصّ الحداثي الذي يخلو أو يكاد من "الحدث"، أو الذي لم يعد للحدث أولوية فيه، بل "أصبح من الممكن.. للغة، بذاتها، أن تكون حدثاً.. ومن الممكن للوصف فقط، دون حكاية.. أن يقوم مقام الحدث"(٢). فثمة، في القصّة، سارد يستعيد ما كان جدّه قاله له قبل التحاقه بجبهة القتال مع الأعداء: "لا تغادر موقعك"، وما كان جده نفسه فعله حينما غضب الفرات وأرغم أهل القرية جميعاً، سواه، على الرحيل، وقوله لابنه حينما رجاه مغادرة بيتهم الطيني قبل أن تصل المياه الهائجة إليه: "عيب عليك، والله ما أرحل، سأبقى بلطِ الفرا". وعبر الحصارين اللذين تبرع القاصة في إنتاج فعاليات التقاطع والتداخل بينهما: حصار الفرات الغاضب للجدّ، وحصار الأعداء للسارد ورفاقه في الجبهة تتجلّى المرأة بوصفها معادلاً للوطن، والثاني بوصفه معادلاً للأولى: "يغسلني سيل من حرص على سلامة الوطن إيماناً مني أنه حينما أفعل ذلك، فإنما أحرس عينيك المشبعتين بسكينة ليله".

وإذا كانت القصّة السادسة، "حلم الرجل القنفذ"، تفارق سابقاتها على المستوى الفنّي، بسبب عدم تحرّرها على نحو كاف

من تقاليد الكتابة القصصية، فإنّها على المستوى الدلالي تحقّق تعريف "أوكونور" للقصة القصيرة، أي: "الوعي الحادّ باستيحاش الإنسان"(٣). فعبر خمس وحدات سردية خالية من العلامات تتابع القاصة قسوة الوحدة التي ظلّ بطلها يعانيها طوال أربعين سنة، بإرادته كما تشي بذلك صفة "القنفذ" في عنوان القصّة: من بداية استقراره في المدينة الصغيرة إلى اليوم الذي تلقّى فيه دعوة لحضور حفل زفاف لابن أحد سكّان الحيّ الذي كان يقيم فيه.

كانت الدعوة مفاجأة له، إذ طوال السنوات الأربعين تلك لم يحاول الخروج من غابة الشوك التي أحاط بها نفسه، وعلى الرغم من تردّده بين خيارين: تلبية الدعوة، أو البقاء أسير غابته تلك، فإنّ أصوات الحفل التي تناهت إليه من الطرف الآخر للحيّ دفعته إلى مغادرة منزله، ومن ثمّ إلى مشاركة الناس في الرقص. وعندما حسم أمره على الرقص في مواجهة رجل يطابق مكانته الاجتماعية، بوغت بأن صاحب الحذاء المغبّر، الذي اختاره، شخصية مهمة وأن حذاءه تعفر بالتراب من كثرة الرقص. وبعد استجابته لإيماءة مرافق صاحب الحذاء بمغادرة الحلبة، وحين انتهى العرس ووجد نفسه وحيداً، ركض بجنون، "فتح باب داره، وولج الظلام لاهثاً.. راقب قامته وهي تنتصب، وحنجرته وهي تتهيأ للغناء، وما هي غير لحظة حتى ألفى نفسه يغني بصوت مرتفع، ويرقص باندفاع.. رقص رقصاً عشوائياً، هداراً إلى أن اغتسل بعرقه وضجيج قدميه ولهاثه، حتى سقط من فرط انتشائه وتعبه".

وتتجلّى المرأة بوصفها ملاذاً، وموئلاً للإنسانيّ في الإنسان، في القصّة الأخيرة من المجموعة، "أنثى البنفسج الحزين"، وعلى الرغم من أنّ القاصة لا تقنع قارئها كثيراً بواقعية محكيّها في هذه القصّة، ولا سيّما في المجتمعات الشرقية، فإنها توفّر لها من الوسائل الفنيّة ما يؤكّد أنّ المرأة ليست رمزاً للخصب بمعناه المادّي فحسب، بل بمعناه الإنساني أيضاً. والقصّة تنتهي إلى ذلك من خلال حكاية امرأة كانت قد قضت حياة قاسية مع زوج "مقامر بدّد كلّ ثروته على طاولات الميسر والعبث"، ثمّ باع كلّ شيء، حتى المنزل الذي كانت تقيم فيه مع طفلها الوحيد. وذات يوم، وبينما كانت تنطلق في الشارع بحثاً عن مستشفى لإنقاذ طفلها الذي اجتاحته حرارة مفاجئة، استجاب أحدهم لرجائها، فأوصلها والطفل بسيارته إلى مستشفى قريب، ولم يكد يستقرّ في منزله، وكانت صورة المرأة تطارده، حتى وجد نفسه، ودون إرادة منه، يعود إلى المستشفى، ثمّ يتردّد عليه بين وقت وآخر. وعلى الرغم من رفض المرأة دعوته للإقامة في منزله حتى يتماثل الطفل للشفاء، فإنها سرعان ما استجابت لتلك الدعوة، ولاسيّما بعد أن أكّد لها بأنه سيقيم عند صديق له ما دامت هي في منزله. ويوماً بعد آخر، وكلّما كان الرجل يعود من زيارتها للاطمئنان عليها ولتأمين ما يلزمها، كان يتباسق داخله إحساس عارم بأنّ تلك المرأة التي وضعتها الأقدار في طريق حياته، قد "بعثرته، وعلى عجل أعادت تشكيله"، ومع أنه استسلم أخيراً لإرادتها في الرحيل إلى أهلها، إلا أنه لم يستطع نسيانها، إذ طالما ظلّ يردّد بينه وبين نفسه: "ربّما تعود!".

ولعلّ أبرز ما يميّز نصوص المجموعة، على المستوى الفنّي، وباستثناء "حلم الرجل القنفذ"، انتماؤها إلى القصّ الحداثي الذي يدير ظهره لمنطق التراتبية الزمنية، ويشيد منطقه الفنّي المنبثق من داخل النصّ. وهي، عامة، قصص دالّة على تمثّل القاصة لإنجازات التجربة القصصيّة العربية المعاصرة، وعدم إعادة إنتاجها لها على نحو آلي، بل على نحو يبدو خاصاً بها ومميّزاً لها، ومفصحاً، بأن، عن صوغها لكتابة قصصية تعنيها وحدها، وإن بدا أنّ ثمة استعارات، عبر مكوّن اللغة خاصة، ممّا تقدّم في تلك التجربة.

والنصوص، عامة، لا تُسلم قيادها للقارئ غير المزوّد بمخزون معرفيّ كاف بتحوّلات القصّ، ليس بسبب تقويضها للحكاية بمعناها الشائع فحسب، بل بسبب كنائية القصّ واستعاريّته أيضاً. وتتجلّى هذه السمة الأخيرة في المجموعة بدءاً من العلامات اللغوية للنصوص، التي تتسم جميعاً بمجازيتها وبتحريضها القارئ على التوغّل في النصّ حتى نقطة النهاية منه، وهي بهذا المعنى تحقّق أطروحة "إيكو" القائلة إنّ على العنوان أن يشوّش الأفكار وليس أن يوحّدها. فعلامة مثل "ما بين زُحل وكمأة" ليست علامة واصفة تبعث بالقارئ إلى محتوى النصّ، بمعنى أنها ليست مفتاحاً تأويلياً تضيء بعض ذلك المحتوى، بل تثير في القارئ شهية القراءة لاكتشاف علاقة المفارقة بين مكوّني العلامة، أي: بين زُحل وكمأة.

والقاصة لا تقدّم محكيات نصوصها كما تتتابع في الواقع، بل تقسم كل محكي إلى عدد من الوحدات السردية، يتصدّر بعضها علامات لغوية، كما في نصّي: "المطهم"، و"الميتات الأربع"، وبعضها الآخر أرقام، كما في: "ما بين زحل وكمأة"، و"أنهرَ الصدر فراتاً"، ويخلو بعضها الثالث من العلامات والأرقام بآن، كما في: "هذا المساء شيء من حبّ"، و"حلم الرجل القنفذ"، و"أنثى البنفسج الحزين". وعلى الرغم من أنّ فعالية التقسيم تلك تمتلك ما يعلّلها جمالياً في معظم النصوص، فإنّها تبدو فعالية تزينية أحياناً، كما في نصّ "الميتات الأربع" الذي تتضمّن بعض الوحدات فيه تجزيئاً إلى وحدات أصغر، يتصدر بعضها أرقام، وبعضها الآخر علامات، وبعضها الثالث أرقام وعلامات بآن، كما في الوحدة الموسومة بـ"الموت الأسود" خاصة.

وعامة، فإنّ تقنية "الاسترجاع"(Prolepse) تبدو أبرز تقنيات بناء الزمن في الأغلب الأعمّ من النصوص، كما في استعادة الساردة في النصّ الأول، "ما بين زحل وكمأة"، لما كان ينتابها حين كانت تعود إلى غرفتها بعد لقائها بالموصوف بزحل: "وحينما كانت جدران بيتي تلملمني، أنزل رأسي، وأحتضن بكفّي رقبةً فاحت برائحة أصابعك، رائحة هي مزيج من عطر وتبغ، أشتمّها، فيتسلّل إليّ ألم، أركض إلى المرآة، لتخبرني أنك تركتَ خطوطاً حمراء، حالَ لونُها فيما بعد إلى زرقة داكنة، فأتلمّس بصمت جرائم يديك"، وكما في استعادة السارد في قصّة "وأنهرَ الصدر فراتاً" لحكاية جدّه الذي أصرّ على البقاء في بيته الطينيّ على الرغم من نزوح أهل القرية جميعاً خوفاً من غضب الفرات.

وباستثناء نصّي: "ما بين زُحل وكمأة"، و"أنهرَ الصدر فراتاً" اللذين تتمّ فعاليات "التبئير"(Focalisation) فيهما عبر ضمير المتكلّم، أو السارد المتماهي بمسروده، فإنّ تلك الفعاليات في النصوص الخمسة الباقية ترتهن إلى نمط وحيد، هو: السارد العالم بكلّ شيء، أو السارد أكبر من الشخصية حسب "تودوروف"، الذي يُبدي كفاءة عالية في معرفة كلّ شيء عن الشخصيات، وفي الاطلاع على دواخلها النفسية، وفي اختراق حواجزها. وباستثناء، أيضاً، قصّتي: "الميتات الأربع"، و"حلم الرجل القنفذ" التي تكتفي القاصة بمنح علامات لغوية لبعض الشخصيات فيهما (الشيخ مسعود والشيخ الجبلاوي وواصل في الأولى، وفيصل محمد في الثانية)، فإنّ الأغلب الأعمّ من الشخصيات في المجموعة يتمّ اختزاله إلى

ضمائر أحياناً، كما في قصّة "هذا المساء شيء من حبّ"، و"أنهرَ الصدر فراتاً"، وإلى صفات أحياناً ثانية، كما زحل وكمأة في "ما بين زحل وكمأة"، والمرأة والرجل في "أنثى البنفسج الحزين". وعلى الرغم من تعليل القاصة للعلامة الممنوحة للشيخ الجبلاوي، أي قول الأم لطفلها حينما سألها عن سبب تسميته بذلك الاسم: "لأنه يسكن الجبل"، فإنّ علامات الشخصيات الأخرى تتّسم باعتباطيتها، وبعدم إحالتها إلى شيء داخل النصّ. ولعلّه من المهمّ الإشارة هنا إلى أنّ القاصة تكتفي في تعريفها للمطهّم بنقل جزء ممّا أورده المعجم الوسيط في هذا المجال، أي قولها على لسان العرّافة: "هو متناهي الحسن، تامٌ من كلّ شيء..".

وثمّة في المجموعة متفاعلات نصّية عدّة، تُسهم جميعاً، وبنسب متفاوتة فيما بينها، في تثمير وسائل القاصة لبناء شخصياتها الرئيسة خاصة، وغالباً ما تتوزّع تلك المتفاعلات بين أربعة أشكال: "التضمين"(emboîtement)، أي ما هو منصوص عليه ومنسوب إلى قائله، كما في استثمارات "زحل" لعبارة "بول إيلوار": "جئتُ إلى هذا العالم لكي أعرفك وأناديك أيتها الحرّية"، ولمقطع من قصيدة لبابلو نيرودا، ولبيت شوقي: "وللحرية الحمراء.."، وكما في غناء المرأة في قصة "هذا المساء شيء من حبّ": "صباح ومسا.."، وثانية منصوص عليها ولكنها غير منسوبة إلى مصادرها، كما في تذكّر المرأة نفسها لأبيات شاعر اكتفت بالقول عنه إنه شاعر "مسكون بهدوئه، ونقاوة رؤاه"، وثالثة تنتمي إلى حقل المأثورات الشعبية، التي غالباً ما يتمّ تفصيحها، كما في: "بيت الضبع لا يخلو من العظام"، و"رقيتك واسترقيتك من كلّ عين حاسدة، ومن كلّ عين حينما تراك ولا تصلّي على المصطفى"، ورابعة تنتمي إلى حقل "الميتانص"، كما شخصية المرأة في قصة "أنثى البنفسج الحزين" التي تتناص، على نحو مضمر، مع شخصيات عدّة من الملاحم والأساطير، كما "كاهنة الحبّ" في "ملحمة جلجامش"، التي أنسنت "أنكيدو" وصيّرته بشراً، بتعبير الملحمة نفسها.

وتمثّل اللغة في نصوص المجموعة كافة نصّاً داخل نصّ، أو نصّاً بنفسها، بسبب ما تزخر به من جماليات، كالإيقاع الداخليّ الذي يميّز بناء الجملة القصصية، والاستعارات غير المباشرة من سرد المتصوّفة، واستثمار فعاليتي النحت والاشتقاق اللغويتين استثماراً دالاً، وقبل ذلك كلّه كفاءة القاصة الواضحة في تشكيل قصّ يحقّق ما تواضع عليه النقد من تعريف للعمل الأدبي بأنه "عمل فنّي لفظي"(٤). ولئن كان المقبوس التالي من قصة "هذا المساء شيء من حبّ": "أنثى كانت قبل قليل تفجّر في كائناتها انتفاضات الولادة، وتدلجهم في سرّة الحريق المقدّس، فيورقون كما أغصان الروح، وللأغصان فصلٌ يعرّيها وينزح عنها الكبرياء فتنحني من خجل"، يفصح عن بعض تلك الجماليات، فإنه، بآن، يختزل، أو يكاد، معظم السمات المميزة لذلك المكوّن، أي: اللغة، الذي يبدو أهمّ مكوّنات القصّ في مجمل النصوص من جهة، وأهمّ حوامل أدبيّة الأدب فيها من جهة ثانية.

في النصوص الكثير من المفردات التي تزيح القاصّة عنها غبار الزمن، وتبثّ دماء الحياة في عروقها من جديد، وتثري بها حصيلة القارئ اللغوية، كما: "غربيب"، و"علاجيم"، و"مباءة" بمعنى "المنزل"، وفيها أيضاً الكثير من المفردات التي تمّ إخضاعها لأكثر من عملية نحت أو اشتقاق، كما: "تتقوزح"، و"المعنبرة"، و"تزويع"، ويبدو أنّ ثمّة ولعاً واضحاً لدى القاصة بألف المشاركة، كما: "يلاثم"، "يتجامح"، "تتهادل"، "تترامح"، "تتعاشب"، "تتنابت"، "تلاهث"، "تهاطلت"، "تساكبت"، "تباوح"... ولا تخلو لغة القصّ من المفردات الشعبية: "الفرا"، "يا حسافة"، "وليدي"، "العبيثران" التي كان عدد منها يتطلّب التعريف بما يحيل إليه في الهوامش لأنه يبدو خاصاً ببيئة بعينها، والتي قد يجد القارئ في موقع آخر من الجغرافية العربية صعوبة في الإمساك بدلالاتها، ولاسيّما أنّ السياق لا يُسعف أحياناً في ذلك.

وتتّسم خطابات الأقوال / الحوارات بين الشخصيات، في هذا المجال، بأنها خطابات ذهنية أكثر منها واقعية، ولا تسهم في تمايز الشخصيات بعضها عن بعض، كما في هذا الحوار بين الرجل والصوت المنبعث من القبر في نصّ "الميتات الأربع": "- ما طعم الفراق؟ أجاب: - مرّ. خله حاسدك. سأل الرجل: ونشوة اللقاء؟ أجاب الصوت: - دم في سكرك، تنال(٥) المرتجى. سأل من جديد: - ومن يساقيني الأنخاب؟ - رنينُ الحنجرة، وأقبية المؤونة. سأل الرجل: - وهذا الريق قد جفّ! أجاب الصوت: - اعرضه على النار يندى".

وعلى الرغم من أنّ القاصة توفّر لنصوصها كافّة ما اصطلح "توماتشفسكي" (Tomachevski) عليه بـ"التحفيز التأليفي"(Compositionnelle)، أي خلوّ تلك النصوص من الحوافز أو الإشارات الاعتباطية(٦)، فإنّ فتنة اللغة التي تنتجها تغريها أحياناً بتبديد مكوّنات القصّ الأخرى لصالحها، ولذلك تبدو، أي اللغة، أحياناً، فائضاً في القصّ أكثر منها مكوّناً من مكوّناته، وذات صلة وثيقة أحياناً ثانية بما اصطلح إدوار الخرّاط عليه بـ"التسايل اللفظي"(٧). وهي، بآن، لا تسلم من أذى الأخطاء الطباعية، والأسلوبية، والنحوية، ومن أذى الضبط غير الصحيح لبعض المفردات فيها.

وبعد، وعلى الرغم من صواب الأطروحة القائلة إنه ليس بالضرورة أن تكون الكتابة (جميلة) كي تكون أدبيّة(٨)، فإنّ من أبرز ما يميّز "الجمال" الذي تحقّقه المجموعة لنفسها هو أنه لا يستمدّ قيمته من مرجع خارجي، بل من داخل النصوص التي تكوّنها، وعلى نحو أدقّ من البناء الفنّي الذي يصوغ تلك النصوص، وإلى حد تبدو القاصة معه أنها تغني بصوت شجي أكثر ممّا تقصّ.

هوامش وإحالات:

١- إبراهيم، نجاح. "ما بين زحل وكمأة". ط١. دار طلاس، دمشق ٢٠٠٣.

٢- الخرّاط، إدوار. "الكتابة عبر النوعية، مقالات في ظاهرة القصة- القصيدة". ط١. دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٤. ص(١٤).

٣- أوكونور، فرانك. "الصوت المنفرد، مقالات في القصة القصيرة". ترجمة: د. محمود الربيعي. ط١. الهيئة المصرية العامة، القاهرة ١٩٦٩. ص()

٤- مجموعة مؤلفين. "اللغة والخطاب الأدبي". ترجمة: سعيد الغانمي. ط١. المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٣. ص(٤١)

٥- كذا في الأصل، والصواب جزم الفعل لأنه جواب الطلب.

٦- لحمداني، د. حميد. "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي". ط١. المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩١. ص(٢٢).

٧- انظر: الخراط، إدوار. "الكتابة عبر النوعية". ص(١٦).

٨- انظر: إيغلتون، تيري. "نظرية الأدب". ترجمة: ثائر ديب. ط١. وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٥. ص(٢٦)

تنقّلات

حسب الشيخ جعفر

١- المنبع والمصب

لا يجد القارئ العربي المعاصر حاجزاً لغوياً بينه وبين (المعلقات) إلا عند احتشاد المفردات التي يجهلها.. والهامش أو المعجم كفيلان بنجدته.. وكلما ابتعدنا، زمنياً، عن (المعلقات) قلّت كثافة الحاجز أو قلّ توقفنا عنده.. ولم يبرح الشعر متصلاً بالينابيع الأولى.. صاباً في المحيط ذاته.. لم يقل شاعر جاد، فيما أعلم، إنه ألغى المرحلة التي سبقته او تجاوزها.. فهو منتم اليها، لغوياً، شاء أم أبى. يتجدد الحسّ الجمالي والرؤى.. يتجدد المعمار.. وليس التجديد إلا إضافة.. كيف يمكنك أن تتجاوز امرأ القيس أو البياتي وما أنت إلا غصن من الشجرة نفسها؟ إلا أنها شجرة متنوعة الأغصان.. الجذر أو النسغ واحد.. والتنوع فيما تتخذه الفروع من ألوان وتشكلات شتى!

لم أفاجأ بقول شاعر رائد كالماغوط، في لقاء غير بعيد مع قرائه العرب في هولندة، إنه يجد الشريف الرضي أكثر حداثة من بودلير.. غير أنني لا أحب أن نقلل من أهمية شاعر مجدد مثل بودلير.. ثم إن الشريف الرضي لم يكن شاعر (حداثة) مثلما يبدو لي.. لقد بدأ (التحديثُ) الشعري العربي مع أبي نواس وعبر أبي تمام.. وكان المتنبي الإضافة الكبرى! كان الخلاصة المقطرة الصافية!

قال أبو العلاء الرائع، مرة (متبجحاً):

وإني وإن كنت الأخير زمانه

لآت بما لم تستطعه الأوائلُ..

ولقد أتى برسالة الغفران واللزوميات.. وجاءت فتوحاته تنقيباً في مستودعات اللغة، وتأملاً في الحياة والموت.. في (الوضع البشري).. كانت (رسالة الغفران) تجديداً فنياً.. ولم تكن (اللزوميات) طفرة جمالية من فوق (المجرى) الجمالي الشعري العربي (كان أبو الطيب طفرة).. لم يُلغ المعري أو يتجاوز أحداً.. كان من أكثر الشعراء حماساً وتقديراً (لمعجز أحمد)!

أنا مع الفاعلية المجددة.. ولست مع (التجاوز) المطلق.. مع التحليق ولست مع الطيور المدجنة.. بالرغم من توثبنا تبقى (أضواء حمراء) لا يمكننا إلغاؤها.. اللغة مثلاً.. ما الجدوى من أن أجعل خبر كان مرفوعاً؟ حتى وإن وجدت أن من التحدي أن أفعل هذا.. لن يحصل إلا التشوش واللامبالاة.. إلا أنك حر (حرية مطلقة) في أن تطير بالأجنحة التي تختارها.. أجنحة (الموزون) العالي أو أجنحة (المنثور) العالي.. ما دمت تمتلك في الحالتين، من الشعر، الروح والمغامرة.. أما من يختار أجنحة ايكاروس الشمعية فعليه أن يقاوم حرارة الشمس!

لا شك أن أغلب ما ينشر الآن، في الصحافة الأدبية، هو من قصائد النثر.. عند الشباب خاصة، وعند بعض الكهول.. ممن هجروا (الموزون) الذي لم ينجزوا فيه شيئاً مهماً.. مسرعين إلى اللحاق بالموجة.. ضعفاء مثلما كانوا من قبل.. هكذا هو شأنهم، الكهول، في المحاكاة التي فُطروا عليها، وفي التشبث بأردان الآخرين.. ولا شك، أيضاً، أنك تجد بين قصائد النثر ما هو أقرب الى الجذوة الشعرية من العديد الموزون مما ينشر الآن أو نشر، من قبل، في (الواجهة) الشعرية.. غير أنك لا بد من أن تجد في (الواجهة) الأخرى ما هو إلا كتابات كسيحة أو متعكزة!

ويتمادى بعضهم، وأنا أعني نفراً لم يزل يخطو متعثراً، في التشنج والزعم بفتح (أتلانتيكا) جديدة.. ويتعسف مزيداً من التعسف ملغياً أي شعر موزون! مدعياً أنه أثر من الآثار الدارسة بينما هو لا يجيد (نظم) شطر واحد! لا أظن أن هناك شاعراً يجيز لنفسه أن يتطاول مثل هذه التطاولات الخاوية.. كلما أمعن الإنسان في زيارة الفضاء كان الشعر جناحاً من أجنحته الأخرى.. الرياح التي تحرك الجناح والشراع هي الرياح نفسها.. غير أن للطائرة، إضافة إلى الجناح، وقوداً.. وتنفلتُ المركبة الفضائية من الجاذبية بالوقود والحسابات الدقيقة، المضبوطة.. وفي هذه الحالات كلها لا بد من أن هناك قوانين وإيقاعاً!

فإذا نظرنا إلى الأفق الشعري.. ترى من ستقوم له القائمة هناك من أحفاد القصيدتين: الموزونة والمنثورة؟ أنا شخصياً أميل إلى أن البهو الشعري العريق سيظل منفتحاً للطيور المهاجرة.. للجرأة على التغيير.. في البعد المرئي كما يقال.. أما بعيداً جداً فلا يدري إلا الله عزّ وجلّ.. لن ينتفي الاحتياج الفني الى الشعر العالي الموزون إلا بعد انتفاء الحاجة الى الموسيقى واللوحة الفنية.. وهذا ما لن يحدث (قريباً) كما قال إرنست فيشر في (ضرورة الفن).. ولماذا نتقصى الآفاق؟ أين هو (الغربال)؟ فقد يمكننا، اليوم، أن نرى.. أين هو الحصى.. وأين هو الدقيق؟

٢- أفكارٌ متخاطفة

(اكتشف) بودلير ادغار آلان بو.. اكتشف (سرية) العمل الشعري.. أو عالم القصيدة السفلي.. كان ادغار بو (شريراً) تقريباً ولم يكن بودلير إلا نصف (شرير).. وكان بو بالنسبة له كشفاً وليس مثالاً.. أعجبه جداً من بو جرأتُهُ في فتح المغالق الخفية إلى

الغامض والمبهم.. إلى الشبحية والظلامية.. وقد ظلّ هو نفسه متنقلاً بين قطبي الكون الشعري: النوراني والظلموتي.. بين (مثل) جمالي هو النور والأعالي، في تصوره.. بينما لم تكن هذه (الآنسة) في الحقيقة غير محظية مليونير.. و(مَثل) آخر هو امرأة خلاسية لم تكن إلا آلة (جمال) جحيمية.. هي الكذب والخديعة والتقلب الذي لا تحسنه إلا محترفة (سقوط).. من هنا جاء الارتطامُ الرهيب بين جوّانيتيه الشعريتين: الوضيئة والقاتمة المريعة.. بين الطيفية الرائقة والكابوسية.. لقد اختارت أمه، بعد وفاة أبيه، الزواج من ضابط.. كرهَهُ بودلير كرهاً مرعباً.. لقد أضاع الصبي الطهرَ الذي تجسّد فيها، ملءَ عينيه، طيلةَ طفولته.. ولم يعد يرى مكانه غير التخلي عن الطفل!

❖ ❖ ❖

فما الذي (اكتشفه) رمبو؟ لم يكتشف شاعراً.. كان، في البداية، متأثراً ومعجباً بفكتور هوغو.. وسريعاً ما نفر من رومانتيكية الشيخ والرعيل الفرنسي (الشاحب) بأكمله.. ووجد (نفسَهُ) مبحرةً في قاربه الثمل.. إلى (السفليّ) من العوالم الشعرية التي (اهتدى) بودلير إلى جوانب منها.. هنا استقطبت (الرائي) المنطقتان: النورانية والجحيمية.. وبقي متأرجحاً، طيلة حياته الشعرية القصيرة العاصفة، بينهما.. إلى أن هجر الشعر غير عابئ به.. لم يقل شاعر قدرة وشعريةً وبراعة عن الطفولة مثلما قال رمبو إلا نادراً.. أعني آخر ما قال في قصيدة (المركب الثمل).. عن البركة أو المستنقع والقارب الطفولي الورقي.. كان رومانتيكياً في حنينه هذا.. متصدّراً الرعيلَ الشاحب!

❖ ❖ ❖

كان أبو تمام مجدداً عظيماً.. بل هو أجرأُ من جدّدَ في القصيدة العربية بعد أبي نواس.. وكانت الصورة القرآنية الكريمة منطلقة إلى التجديد.. كان طفلاً يتعلم في رحاب الصورة القرآنية.. ولقد قال مرة: (أعطني ريشة من جناح الذل).. مشيراً إلى القوة الفنية الفائقة في الآية الكريمة المعروفة.. كان هذا عندما سُئل عن الغرابة في صوره الشعرية: (كأس الكرى.. جسر من التعب) وغيرهما.. مع هذا.. مع تجديده العظيم كان في مقدماته (طللياً).. في الأغلب منها.. وفي لغته كان أقرب إلى شعراء المعلقات.. كان متقعراً ومسحوراً بالغريب.. في المدائح والمراثي خاصة.. وكأنه بدوي متنكر في القصر العباسي.. أقرب الشعراء العرب المجددين إلى أبي تمام: هما السياب وأدونيس.. السياب في (بورسعيد) جاء ممتلئاً بأجواء أبي تمام، في قصيدة (السيف أصدق انباء).. وفي نزوعه الفني إلى (الجليل) أما أدونيس فقد انتفع من أبي تمام في استحداثه التصويري البارع.. في اشتقاق اللامألوف من المألوف أو في اكتشاف (الذل) في (الجناح المبسوط)!

❖ ❖ ❖

في رواية (الشياطين) كان دوستويفسكي حاذقاً في السخرية من (عدمية) تورغينيف.. من (عدمية) الإرهابيين الروس أو من الفصائل الثورية المتمردة.. ولقد حاول أن يُعيد الكرة في رواية (الأخوة كرامازوف).. متوخياً زلزلة الفكرة الاشتراكية لصالح الفكرة المسيحية (الروسية).. وقد فشل.. لم يكن ألوشا (الصوفي) المسيحي (الروسي) إلا ظلاً شاباً إلى جانب إيفان العدمي المتمرد.. كان إيفان، فنياً، هو الشخصية المركزية في الرواية.. هو القوة التي تتساءل منجذبة، أبداً، إلى (العبثية) و(العدمية) (لقد وجد كامو ضالته في هذه الطروحات.. وكان دوستويفسكي هو الدليل إلى عبثيته.. وإلى نقده للطرح الهيغلي والماركسي.. «متعاطفاً مع البراءة في ابطال مسرحيته (العادلون)».. في أطروحته عن الإنسان المتمرد.. بعد (أسطورة سيزيف).. هل كان دوستويفسكي مأخوذاً دون أن يدري (بأحلام الفارس القديم) أيام كان شاباً يتسلل إلى (حلقات) المتمردين السرية. فجاء إيفان أقوى من الكسي؟ ربما!

❖ ❖ ❖

لم يُنجب الأدب الروسي، إلى اليوم، كاتباً مسرحياً. أعظم من القصاص الرمادي (الوردي) أنطون جيخوف.. فإذا ذكر النقد المسرحي العالمي أعمدة المسرح منذ التراجيديا اليونانية (أسخيل، سوفوكل، يوريبديس).. وإلى ابسن الواقعي أولاً والرمزي بعدئذ.. وسترند بيرغ (النوراني والظلامي أيضاً).. فهو يذكرُ جيخوف.. واحداً من الأعمدة القليلة العظيمة. مع أنه لم يكتب غير أربع مسرحيات جادة.. (النورس، الشقيقات الثلاث، الخال فانيا.. وبستان الكرز) هي إنجازه المسرحي الأكثر أهمية.. بعيداً عن تخطيطاته المسرحية القصيرة.. فلماذا جيخوف.. وهو فنان القصة العالمية القصيرة أولاً؟ كان أول من اكتشف (رمادية) القرن العشرين مبكراً جداً.. أول من أشار إلى (اللاجدوى).. ليس غريباً أن تنتهي الكوميديا، عنده، بالانتحار أو القتل.. أو العودة إلى صخرة سيزيف مثلما هو الأمر في عودة الخال فانيا.. كان يضحك ضحكاً أسود. ربما كان كامو هو المسرحي الأعظم الآخر، بعد أنطون جيخوف وتوفيق الحكيم، في قائمة المسرحيين العالميين العظام!

٣- ما قد يُقال عن ناظم حكمت

- لم تبرح واقفاً، وقد تحرك القطار، وانطلق بعيداً.
- أنا لا أنتظر قطاراً.
- فما الذي تنتظر؟
- أنا أنتظر شاعراً.
- إنك تبدو مسافراً فاته قطاره.. بوقوفك قانطاً.. مع هذه الحقيبة.. الأرجح أنك تنتظر قطاراً آخر.
- وأنت يا سيدتي.. أفي انتظار القطار القادم؟

- انا عاملة في المحطة.. انا منظّفة، ألا ترى المكنسة في يدي؟

- أرجو المعذرة.. قيل لي إنه مسافر معي.. وظللت واقفاً منتظراً.. دونما طائل.. يبدو أنه اصيب، مرة أخرى، بتوعك.. منذ سنين وهو يتوقع توقفاً مفاجئاً في قلبه.

- من هو الشاعر.. إذا سمحت؟

- ناظم حكمت.

- لقد مات ناظم منذ أكثر من ثلاثين عاماً.

- مات الجسد.. ولم تمت الروح!

- وهل أنت ممن يستحضرون الأرواح؟

- أبداً.. إنما يُتاح لي، احياناً، ان التقي الشعراء الموتى.

- بأطيافهم؟

- وأي فرق؟ في قصيدة له عن الترام الليلي المتأخر.. كان ناظم حكمت راكباً مع الموتى.. بين أنقاض مدينة دمرتها حربٌ نووية.. كان حياً بين الموتى.. فلماذا لا يجيء ميتاً بين الأحياء؟

- انا ايضاً من قرّاء الشاعر التركي.. أنا احتفظ بمجلدين من اعماله الشعرية والمسرحية.. يقال انه مقروء جيداً في بلده.

- مرة كنت مسافراً من انقرة الى الاسكندرون.. كنا مجموعة من الطلبة وفي الحافلة كان معنا مواطنون أتراك.. وقد دار الحديث بيننا نحن الطلبة عن ناظم حكمت.. ولم أفاجأ حين التفت إلينا فلاّح تركي مردداً اسم ناظم بإعجاب وتقدير.

- أهو معروف عندكم؟

- هو أحد خمسة شعراء كبار كانوا مؤثرين في حركة الشعر العربي الحديث.. الآخرون هم: لوركا، نيرودا، سان جون بيرس، واليوت.. كان اليوت اقرب الى صلاح عبد الصبور.. وكان بيرس أقرب الى شعراء قصيدة النثر (استثني منهم الماغوط وانسي الحاج وبولص).. مع أن بيرس كان شاعر قصيدة موزونة.. وكان نيرودا اقرب الى أكثر من شاعر.. (السياب مثلاً في الأسلحة والأطفال).. وكان لوركا قريباً من سعدي يوسف.. وكان ناظم من أقرب الشعراء الى البياتي.. أنتِ بالطبع لا تعرفين شيئاً عن الشعراء العرب الذين ذكرتهم.. أو عن الشعراء الأجانب الآخرين.

- لا ضير.. أنا أعرف أشياء عن لوركا ونيرودا.. إنما قل لي.. ألم تلتق، مرةً، ناظم حكمت؟ لقد عاش سنين في ربوعنا!

- التقيته محاضراً مرتين في معهدنا معهد غوركي.. كما رأيته قارئاً في أمسية شعرية.. في قاعة اتحاد الكتّاب السوفيت.. مشاركاً بابلو نيرودا.. كان بين ضيوف المنصة رائد الفضاء تيتوف.. ساعتها قال تيتوف انه محرج في حضوره بين شاعرين كبيرين.

- هل تتذكر شيئاً من محاضرتي ناظم؟

- قال: يُفرحني جداً عندما اقرأ قصيدة جيدة لنيرودا!

- لماذا نيرودا؟

- لا ادري.. ربما لأنه كان يجده الشاعر الكبير الآخر الذي قد يُقارن به.. فناً وشهرة!

- وما انطباعك عن حضور نيرودا؟

- كان نائماً طيلة الأمسية تقريباً.

- كيف؟ ألم يقرأ؟ ألم يكن منتبهاً إلى أحد؟

كان نائماً بعد قراءة ناظم.. ولم يستيقظ الا لحظة جاء دوره في القراءة.. ولقد قرأ قصيدته الطويلة راكضاً.. متعجلاً العودة الى الكرى.. وكانت زوجته ماتيلدا ذات الشعر الأحمر تنبهه بكوعها بين حين وآخر.. أنا لم أسمع القاء (رديئاً) مثل إلقاء نيرودا!

- وناظم؟ ماذا قرأ ناظم؟

- قرأ قصيدته عن كريم العاشق الذي احترقَ في قميص حُبِّهِ.. (إذا لم احترق أنا.. ولم تحترق أنت.. ولم نحترق نحن.. فمن اين يتدفق النور الى هذه الظلمات؟) أتذكر انه كان في بدلة غير مكوية.. وبلا ربطة عنق.. بينما كان نيرودا انيقاً جداً.. في سروال ازرق وسترٍ بيضاء.. وقميص أبيض وربطة عنق زرقاء..

- الم يقرأ ناظم شيئاً عن يونس الاعرج وشجرة الجوز؟

- تلك قصيدة لم تزل في المقدمة من قصائد القرن العشرين!

- وأين تكمن أهميتها في تصورك؟

- في البساطة المعمقة.. في انتزاع (الطاقة) الجمالية الشعرية من (البسيط) من الفم الإنساني الشعبي.. بالضبط مثلما استطاع فان كوخ أن يجسد الجمالية الجديدة في تصوير كرسي اعتيادي!

- وهل ستبقى منتظراً طيف ناظم على رصيف المحطة؟

- منذ سنين ونحن ننتظر رحلة الى برشلونة.. في مركب شراعي يرسمه يوسف المسكين السجين، من يوم الى يوم، على صخرة النبع.. حيث كان ناظم سجيناً هو الآخر.. قبل ان تتهيأ له رحلة عبر البحر الأسود.. في ليلة عاصفة.. على قارب صياد.. الى باخرة بلغارية كانت في انتظار الشاعر بعيداً عن أيدي العسس!

جمال ناجي

الصراع على التفاهة

لست ناقدا فنيا ولا خبيرا في الغناء والرقص، ولوكنت كذلك لاعتزلت هذه الحرفة التي لم يعد لها لزوم بعد الانفلات غير المسبوق الذي تشهده شاشات التلفزة هذه الأيام.

لكنني مواطن عربي يعتقد بوجود شيء اسمه الحقوق الفنية والثقافية للانسان الذي بات يرزح تحت نير الإفرازات الآثمة للصراع الناعم بين عصابات من الفنانين ذكورا وإناثا من مختلف الجنسيات، ويخضع في الوقت ذاته، إلى إرهاب الجسد الذي تمارسه عليه محطات فضائية "تجديدية"،رغم الوداعة الخادعة التي تضفيها على وجوه الفنانين والفنانات "المجددات"اللواتي يصعب تفريق المغنيات منهن عن الراقصات،مع احترامي ومحبتي القديمة الجديدة للموسيقى والغناء والرقص، ولزوربا اليوناني الذي أطلق العنان للرغبة الإنسانية في التعبير الجسدي عن مشاعر الفرح والحزن والألم..

يقولون ان ما نشاهد ونسمع من اغنيات عبر الفضائيات التي تتوالد كل يوم، يعد ثورة في عالم الفن! ورغم أن هذه "الثورة" لا زالت تنصب كمائنها وتقيم ثكناتها الجسدية في الشوارع الخلفية والجانبية،إلا أنها تستعد الآن لتوسيع رقعة "كفاحها" من أجل ترسيخ رؤيتها الخاصة، توطئة لتدمير الحصون الفنية التقليدية، والاستيلاء على الساحات والشوارع الرئيسية، وهو ما سيحدث قريبا، قريبا جدا! فنحن نتحدث عن جموع غفيرة من الفنانين، وجيوش من الفنانات اللواتي يتناسخن ويتوالدن بسرعات قياسية ! نتحدث عن جبهات ساخنة تمارس تخديرا للذائقه، وإتلافا لمخزونها الجمالي، وإحالة مشبوهة إلى المراهقة، وصراعا من أجل تحقيق أكبر قدر ممكن من التفاهة باسم الثورة الفنية والتجديد.

ما يميز هذه "الثورة" أنها بلا زعماء أو زعيمات. إنها أشبه بجحافل من النساء والرجال يتبادلون الأدوار دون أن نعرف من هو الرئيسي ومن هو الهامشي، كلهم يرقصون ويغنون ويتمرغون،لا سبيل إلى تحديد قياداتهم أو التعرف على ملامحها، ليس بسبب سرية العمل الفني،إنما لفرط انكشافه وعلانيته،واختلاط عناصره وتماثل مكوناته،وصعوبة التمييز بين رموزه التي يعز حصرها، خصوصا أن آليات انتقاء وتوضيب وإبراز فرق تلك الجيوش هبطت إلى مستوى العينات العشوائية.

لا ندري ما الذي يفكر فنانو ما بعد هذه التقليعة بتقديمه إلى جمهورهم الذي لا يكف عن التصفيق والتصويت والتصويب نحو الأهداف المنخفضة، لكنني متأكد من أن ما يتم تقديمه على الشاشات الجديدة لا ينتمي إلى فصيلة الغناء، إنما إلى نوع من الأداء الذي يخلو من التعبير، سواء على مستوى الكلمة أم الحركة، بدليل أنه يتم تغليب ما هو بصري على ما هو سماعي، وبدليل أننا نتذكر الحركات والصور والالوان في مشاهد "الفيديو كليب"، أكثر مما نتذكر أصوات المطربين والمطربات الذين لا ندري ماذا يقولون في اغنياتهم التي تحقق لهم الشهرة والثروة السريعتين.

على أية حال، لا يستطيع أحد أن يوقف الحديث عن "الثورة الفنية المعاصرة"، لكن يمكن التكهن بالاندثار القريب لها، وبتبعثر شهرة و ثروة ثورتها العتيدة.



رولان بارت وإشكالية النقد

د. عباس عبد الحليم عباس

إن ارتباط اسم رولان بارت بحقول الألسنية وتفرعاتها البنيوية والسميولوجية، وانقلاباته المستمرة إلى كثير من المفاهيم والمبادئ التي آمن بها جعل منه ناقدا مشاكسا، بل مزعجا في كثير من الأحيان بالرغم من أن مؤلفاته التي تقارب الخمسة عشر كتابا لم تكن كلها في مجال النقد الأدبي، وربما كان هذا في حد ذاته جانبا من جوانب الإشكالية نفسها، بحيث صار تنوع المجالات التأليفية التي يمارسها يشكل عبئا ثقيلا يفرض على القارئ تشتتا معرفيا، عليه أن يعيد نظامه بطريقة جدلية ما ليصل إلى قناعة معينة بمنطقية التفكير البارتي، وإلا فإن العبث سيكون سمة أساسية لتلك الكتابات.

لعل أشهر نص نقدي أنتجه بارت يتمثل في كتاب "الدرجة الصفر للكتابة" الصادر عام ١٩٥٣م، والذي يبدو فيه، للوهلة الأولى، مؤسسا لنظرية جديدة قائمة على قواعد (سوسيرية)، حين يصرح بالرغبة في (رسم تاريخ للغة الأدبية ليس هو تاريخ اللغة، ولا تاريخ الأساليب، بل مجرد تاريخ لإشارات الأدب). ويبدو بارت واضحا في توجهه السيميولوجي الإشاري، وهو التوجه الذي عمل على تأكيده وتطويره باستمرار، غير أن الذكاء النقدي لدى بارت لا يسمح له بالوقوف عند هذا الحد، ففي هذا الكتاب نفسه، وهو بلا شك نص نقدي مبكر، يؤسس رولان بارت لمقولات نقدية غاية في الأهمية، وليس من المغالاة القول: بأنها صارت مقولات أساسية في التفكير النقدي الحداثي في مجاليه النظري والإجرائي، وأهمها تفريقه بين مصطلحات أساسية كاللغة والكتابة والأسلوب، وتحديده لنمط من اللغة يمكن وصفه باللغة الصافية أو اللغة البكر للكتابة، وهي "لغة مكتفية بذاتها لا تغوص إلا في المثيولوجيا الشخصية والسرية للكاتب، تغوص في تلك الفيزيقا السفلى للكلام حيث يتكون أول زوج من الكلمات والأشياء" وهنا تبرز إشكالية أساسية ليس على مستوى الفهم البارتي للنقد فحسب، وإنما على مستوى مناهج ما بعد الحداثة النقدية ألا وهي إشكالية اللغة، وفيما يخص رولان بارت فإن اللغة لديه وجود وعدم في آن واحد، بمعنى أن اللغة هي النص وهي الخطاب وهي العالم، فالأدب في نظره "ليس إلا لغة، أي أنه نظام من الإشارات ليس كائنه في محتواه، ولكنه في هذا النظام" وهذا هو الوجود الحقيقي للغة، لذلك يؤكد بارت أن "النقد لا يسعه أن يدعي ترجمة العمل الأدبي إلى صيغة أوضح، إذ لا صياغة أوضح من العمل الأدبي ذاته" بينما تتحقق الصفة العدمية للغة حين تصبح الكلمات خدما لمعان ومدلولات كامنة ومستقرة الأمر الذي يحقق الوجود التاريخي للغة دون أي وجود شخصي أو ذاتي يتمتع به الأديب أو الفنان، وهنا تبرز إحدى حالات التناقض النقدي عند بارت حين يؤكد ضرورة السعي وراء المعنى في لغة القص. بينما كان مصرا في أعماله السابقة على ضرورة أن يوسع الناقد أفقه بحيث يؤمن أن "العمل الأدبي لا يمكن إخضاعه أو تحديده أو توجيهه بأي موقف معين، كما أنه لا يمكن الاستدلال على معناه من ظروف الحياة العملية وأحداثها" فبين المعنى واللامعنى يراوح بارت متخذا من تقلباته الفكرية، والطبيعة اللايقينية للفكر البشري ذريعة لتدمير العديد من الطروحات النقدية لنقاد الحداثة وما بعدها، التي كان هو أحد مقترفي إثمها ومنظريها الأساسيين، وأكتفي بالإشارة هنا إلى أن الناقد الذي يؤكد صرامة أنظمة الإشارات داخل الحقل الأدبي وخارجه هو نفسه الذي يقول: "منذ سنوات قليلة خلت كان النقد لا يزال فعالية محض تحليلية، فعالية عقلانية تخضع لنوع من الأنا العليا التي تتصف بصفات النزاهة والتجرد والموضوعية، ولقد رغبت بالنهوض في وجه هذا النوع من المقاربة النقدية". أي إن بارت يرى ضرورة العودة إلى التعاطف مع النص، ويرى أن هذا التعاطف يعمق علاقة الناقد بالحقيقة، أي حقيقة النص نفسه وهذه هي لعبة النقد لدى بارت.



خصص "بارت" لتحديد مفهومه للنقد مقالاً نشر عام "١٩٦٣" في litterary supplement Times بعنوان "ما النقد؟"، وهو المقال الذي أعاد نشره ضمن كتابه "مقالات نقدية" الصادر عام ١٩٦٤، إلى جانب كتابه الذي صدر عام ١٩٦٦، بعنوان: "نقد وحقيقة".

حدد النقد بقوله: "النقد هو خطاب حول خطاب، لغة ثانية، أو لغة واصفة (meta - langage) "كما يعرفها المناطقة" يتناول اللغة الأولى (أو اللغة الموضوع) (١)

يكون النقد في ظل هذا التعريف قائما على علاقتين:

١- علاقة الناقد بلغة الكاتب.

٢- علاقة الكاتب بالعالم.

ولا بد من الإشارة إلى أن "بارت" وهو يعيد التفكير في النقد، قام بمراجعة للنقد القديم، ومفهوم النقد عينه، وقواعد كتابته. وهي مراجعة ترتبط بنقطتين هامتين هما:

١- الوضع التاريخي السياسي المعاصر العالمي، والفرنسي خاصة.

٢- التاريخ الأدبي.

فمن جهة التاريخ السياسي، أخذت بعض الدول المستعمرة استقلالها، وهو استقلال هدد المركز الاستعماري، ومفهوم المركز بعامة. وأما من جهة التاريخ الأدبي، فقد ظهرت أعمال أدبية جديدة لتبرهن

على تشقق الكيان الكلاسيكي للعمل الإبداعي(٢).

وقد تجلى ذلك بظهور مجلة تيل كال (كما هو) التي تم تأسيسها على يد "فيليب سولرز"التي كانت تسعى إلى تثبيت لغة جديدة بهدف القضاء على أنساق النظام المهيمن في أوروبا، ومن أجل إعادة الاعتبار إلى المبدعين الذين سقطت أسماؤهم من خريطة الإبداع أمثال: كافكا، ناتاي، عزرا باوند، وغيرهم.وكان اعضاؤها من اشهر اعلام النظرية الأدبية المعاصرة في فرنسا والعالم، امثال تودوروف، وجاك لاكان، وكريستيفا، والتوسير، وفوكو، وديريدا وبارت (٣)

لقد تبين لبارت أن النقد الكلاسيكي يعتمد على محتمل نقدي معين، فما المراد بالمحتمل النقدي؟

يريد "بارت بالمحتمل النقدي، مجموعة القواعد التي تحدد عمل الناقد، وهي حسب رأيه، تنحصر في ثلاث نقاط:

١- الموضوعية.
٢- الذوق.
٣- الوضوح.

يتأسس، من هذه القواعد، إذن، المحتمل النقدي (Le vraisemblable critique)، فيكون للناقد بمثابة المبدأ قبل أن يكون بمثابة الطريقة، ثم لا تقوم الطريقة إلا على أساسه، مما يصيّر الناقد محكوما بيقينه لا بفكره، ويغدو بناؤه النقدي كامناً في حيزه العملي.

وفي ظل هذا الفهم نظر النقاد الكلاسيكيون إلى العمل الأدبي، أمثال: سانت بيف، وهيبوليت تين، وفرديناند برونتيير (وغوستاف لانسون).

وليس مهما عندهم العمل الأدبي إلا بقدر ما يضيء حياة صاحبه، ونشأته، وتوطيد التواصل بين الماضي والحاضر في العملية الأدبية؛ وهو الأمر الذي جعل النقد يصطبغ بطابع وثائقي وسير ذاتي، لا تمثل فيه اللغة إلا مستودعاً لمعان جامدة، يقوم القاموس على تحديدها، ويعني هذا إسقاط تعدّديّة المعنى، ودراسة لغة المبدع بوصفها مرآة، تبلور تطابقاً كاملاً بين حرفية النص ونوايا المؤلف.

نستنتج من كل ما سبق، أن النقد الكلاسيكي حسب رأي بارت ينحصر في خيارات معينة

وإذا كانت هذه، هي السمات العامة التي حدت مفهوم النقد الكلاسيكي، فما موقف بارت منها..؟

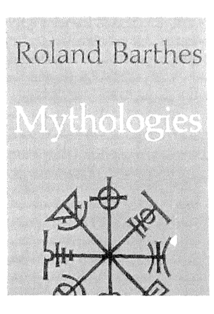
يبدو موقفه رافضاً رفضاً قاطعاً لنظام الأولويات الذي سيطر تقليدياً على العلاقة بين النقد والأدب؛ ذلك بأنه يعد النقد عملية صعبة، تقوم في جوهرها على حل الشفرة الموجودة داخل النص.

ولا بد من الإشارة إلى أن دعوة بارت هذه سبقتها دعوة أخرى رافضة للمفهوم السلبي للنقد، وهي دعوة الكاتب "نورثرب فراي" في كتابه "تشريح النقد

الذي عد دراسة العمل الأدبي هي موضوع النقد، دون أن يعني ذلك، النظر إليه على أنه نشاط طفيلي، ينمو بجوار شجرة الأدب؛ أو عده فناً من الدرجة الثانية.

وإذن، في مثل هذا الفهم، ذهب بارت إلى القول بأن بعض الدراسات الأدبية ليست نقداً بل هي مجرد سيرة ذاتية، مثل: دراسة (Painter)، عن بروست، التي ظهرت عام ١٩٥٩، والتي قال عنها: "إنها سيرة ذاتية مكتوبة بشكل رائع".

ولذلك، حين جاء إلى دراسة أعمال "راسين قام بتحليلها دون أن يستند إلى أنظمة قائمة سلفاً، حيث لم يتعرض لدراسة "راسين" الإنسان"، أو البحث عن ظله في أعماله، ولكنه اهتم به من حيث هو مرسل لخطاب مكتوب. ويعني هذا عدم انشغال النقد بكل ما يمثل خارج



العمل الأدبي، والتعامل مع الأنظمة الكامنة في العمل نفسه، وقد أوضح بارت منهجه بقوله أنه وضع نفسه داخل عالم "راسين" المأساوي ثم حاول وصف سكانه.

ويؤدي مثل هذا السلوك إلى النظر إلى العمل الأدبي من حيث هو واقعة أنثروبولوجية، وليس واقعة تاريخية، وهنا تظهر الكتابة بمظهر النظام الذي يدير نفسه ذاتياً. وتكون مجدية عند إخضاعها هي نفسها لمنظومة الأجوبة التي تطرحها. ولذا نجد بارت يرى في "راسين" الدرجة الصفر للنقد؛ ذلك بأنه يتيح فرصة تعدد القراءات، و "بارت نفسه قد جمع في دراسته بين ثلاثة محاور: الأنثروبولوجيا، والبنيوية، والتحليل النفسي.

وتكون، من هنا، الكتابة هي عملية إنتاج فارغة، تترك مهمة الاستكشاف للقراء مما يجعلها لا تكون حاملة للحقيقة، ولكنها لا تكف مع هذا أن تكون ملتقى المنظورات المتباينة.

وهنا، موضع تأمل، حيث يبدو الاستكشاف الأساسي الذي توصل إليه "بارت هو أن الحقيقة لا وجود لها في النقد.وربما كانت هذه نقطة التقاء مهمة بين سارتر وبارت يستثمرها للخروج بقضية (المعنى المؤجل دائما)(٤) اضافة الى ذلك يربط بارت بين الصمت والكلام "فأكثر فترات النفس غنى هي فترات الصمت والأول لا يكون واضحاً بدون الآخر. ولعل هذا السبب كان وراء قول بارت إن الأدب مثل الفسفور: يلمع أكثر في اللحظة التي يحاول أن يموت فيها"(٥)

وهو أمر التفت إليه الكاتب الإيطالي "امبرتوايكو" في كتابه "القارئ في الحكاية، وتناوله تحت مصطلح "المسكوت عنه" الذي يعني عنده عدم ظهور كل الدلالات على مستوى سطح النص الأدبي.

ولا نجانب الصواب إذا قلنا بأن هذا التعظيم من شأن الصمت، نجد له إشارات في فكرنا العربي القيم حيث عد الصمت دوماً أبلغ من الكلام.

إذن، لا وجود للحقيقة في النقد، ويعني هذا من جهة نظر "بارت أن النص الأدبي نهاية لا تزال تبدأ، وبدء لا ينتهي. وهذه هي الرؤية التي ارتكز عليها في تحليله البنيوي للعمل السردي، حيث ميز

بين الخطاب الحكائي وبين الجملة اللغوية.

ولا تشكل اللغة، في هذا الإطار، إلا مادة أولية، ولا ترتبط بها دلالة السرد ارتباطاً مباشراً مما يجعل الطبيعة اللغوية للخطاب الحكائي تختلف، وتتجاوز في الوقت نفسه لغة الجملة. ويعني هذا أن الأدب يقوم على اللغة، ولكن طبيعة العلاقة باللغة في الأدب تختلف عن تلك التي تربطنا بها ممارستنا اليومية".(٦) يقوم النقد، إذن، على فهم ارتباط الأدب ببنية اللغة من حيث هي بنية ترتبط بماهية الأشياء ارتباطاً اعتباطياً، ومن هنا منشأ الانفتاح الذي ينعكس بدوره على الأدب فيبقى على الدوام منفتحاً على كل الأسئلة.وصانعاً لاقصى آفاق المتعة، "تلك التي توصف بانها ثقافية ومحكومة بعدد من القوانين والقواعد(٧)

ونتيجة لذلك، فإن القصة لا تقدم رؤية معينة، وإنما هي مغامرة لغوية ـفي نظر بارت– وقد ميز في تحليله بين ثلاثة مستويات:

١- الوظائف.
٢- الأحداث.
٣- السرد.

وهذه المستويات يرتبط بعضها ببعض حسب الاندماج التتابعي، وقد ارتكز في ذلك، على من سبقوه مثل: بروب، وبريمون، وغريماس. وإضافته لمثل هذا النوع من التحليل، تتعلق بالاهتمام الكبير بالوظائف الأكثر دقة في الحكي انطلاقاً من اعتقاده بوجود الدلالة في كل عنصر من عناصر القصة. ولذا كان من الطبيعي أن يتخذ البنوية منطلقاً إجرائياً يعمل من خلاله؛ لأن موضوعنا، كما يراه؛ ليس الإنسان الغني بمعان معينة، وإنما الإنسان صانع المعاني.

ولا بد لنا، في هذا المقام، أن نتبين مفهوم بارت للبنيوية. هل البنيوية فلسفة؟ أم مدرسة؟ أم منهج خاص من مناهج البحث العلمي؟..

لقد أقلق هذا السؤال جمهوراً من الفلاسفة والباحثين، وأدى إلى بروز نقاش حاد بينهم.

فقد اعتبر "جان بول سارتر"، البنيوية إديولوجيا جديدة، وآخر سلاح ضد ماركس ترفعه البورجوازية، ورأى فيها الفينومينولوجي "ميشيل دوفرين"، وضعية جديدة، لا وجود للإنسان فيها، كما ذهب "روجيه غارودي"، إلى عدها فلسفة تعلن موت الإنسان أما الكاتبة الروسية "ساخاروفا" فتذهب إلى أنها منهج في المعرفة العلمية سببه التطور الثقافي في النصف الثاني من القرن العشرين". (٨) وأما بارت فقد أوضح موقفه في مقال بعنوان: "النشاط البنيوي" ظهر عام ١٩٦٣؛ بين فيه أن البنوية نشاط، وليست مدرسة أو حركة؛ لأن كل الذين انضووا تحت لوائها، لا تجمع بينهم أواصر نظرية خاصة، وكل ما يربطهم هو مصطلح البنية، الذي تستعمله مختلف العلوم الإنسانية.

يرفض بارت إذن، كون البنيوية مدرسة، أو حركة فكرية، فماذا يعني هذا الرفض؟

١- البنيوية ليست فلسفة، لأنها تقدم تصوراً للعالم خاصاً بها.

٢- البنوية ليست منهجاً؛ لأنها تمتح من مختلف مناهج العلوم، ولأنها لا تؤمن بحقائق نهائية مطلقة.

البنيوية في نظره، إذن، مجموعة عمليات ذهنية، تسمح بإعادة بناء الموضوع المدروس، بهدف معرفة القواعد المؤسسة لبنائه.

ويتضح لنا، مما سبق أن بارت لا يطالب الكاتب التزام الحقيقة. ولذا فقد تعرض لدراسة أعمال ميشلي فاتحاً درباً جديداً لمقاربة هذا المؤرخ الفرنسي. وهي مقاربة تنسف التصور القديم لرسم حدود دائرة الأدب. وتبعاً لذلك فإن "ميشلي"، هو كاتب عظيم بين كتاب آخرين. إن عمله بالنسبة لبارت هو عمل إبداعي بالدرجة الأولى، لا لأنه اهتم بالحقيقة التاريخية، والتزم بها، وإنما لأنه كان يهتم بكيفية طرحه للحقيقة التاريخية. وهل يعني مثل هذا التناول، أن كل ما يكتب هو أدب؟

ويتضح بهذا أن الكاتب يخلق في اللغة حيوية مستقلة، وكتابته تحرك بدءاً من ذاتها، من اكتفائها بذاتها، ولا تحرك بموضوعها أو بأي عنصر خارجي عنها؛ إنها تتوالد من طاقتها اللغوية الخاصة.

إن النقد عند بارت هو على عكس ذلك؛ لأنه لا يستطيع إلا أن يكون "مكملاً للإبداع، أي مجرد وجه من وجوهه، يماشيه طوراً، ويجاوزه طوراً آخر: ولكنه يظل دائراً في فلكه أبداً دون أن يفرض عليه وصايته الأبوية فيزعم له: أنه جيد أو رديء، وأسوأ من ذلك: أنه صحيح أو مزيف"(٩).

فالنقد ما هو الا قراءة، والناقد يقرا النص كتوضيح للكتابة ومحاولة لمعرفة الطرائق التي كتب بها، والتفاعلات اللغوية التي تمت داخل النص، والوحدات التي استخدمت في بنائه فضلا عن النصوص الممتعة التي تجعل القارىء / الناقد يعيد كتابتها اثناء قراءته(١٠) وهذه صياغة جديدة لمفهوم النقد، تصدر عن ناقد على درجة عالية من المعرفة، وهو يصدر عن فكر ذي مزاج انقلابي يسائل كل شيء ولا يسلم بسهولة لاي فهم مسبق للاشياء، انه الفكر الذي شهد له ادوارد سعيد بالتجديد والابداع والتنظيم(١١).

الهوامش:

(١) انظر : مفهوم النقد الأدبي عند بارت، د.حليمة الشيخ، الموقف الأدبي، ع٣٧٩ تشرين٢، ٢٠٠٢.

(٢) مقدمة الكتابة والاختلاف، جاك ديريدا، ترجمة جهاد كاظم، دار توبقال، ط١، ١٩٨٨ ص٢٤.

(٣) مجلة تال كال والحداثة الأدبية، حسين الواد، علامات، جدة، ع ٤٢، ص ٥٥

(٤) البنيوية وما بعدها، تحرير جون ستروك، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، شباط ١٩٩٦ ص ٩٤

(٥) الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية، ص ٥٦

(٦) مدخل الى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، ترجمة منذر عياشي، مركز الانماء ١٩٩٣، ص ٣٣

(٧) R.Barthes,The Pleasure Of The Text .trans.R char M ll ler ,New York :H Wang,1975.p.51)

(٨) من فلسفة الوجود الى البنيوية، ت. سخاروف، ترجمة احمد برقاوي، دار دمشق ط١ ١٩٨٤، ص ٦٦

(٩) دراسة سيميائية لقصيدة "اين ليلاي" د. عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات، الجزائر ص ٩٢

(١٠) JonathanCull-er.Structurl st Poet ces . thaca:Cornell Un vers ty ,Press.1975.p40

(١١) (Edward.w.Sa d..B g nn ngs.NewYork:Bas cBooks.1975.p375



يوسف ضمرة



أُذن فان كوخ

أقل ما يمكن قوله رداً على الناقدة الفنية «جيل لويدز» بشأن القصة المعروفة عن أذن فان كوخ، هو أنه يشكل صدمة للذاكرة الإنسانية!!

جيل لويدز تكذب هذه القصة، وتتهم الفنان الفرنسي بول غوغان بأنه هو الذي ارتكب تلك الحماقة، وتجهد المؤرخة الفنية في توفير الدلائل، وتعزيز البراهين، وإعادة تمثيل الواقعة، من خلال التدقيق في أدق التفاصيل التي ميزت العلاقة بين الفنانين الكبيرين.

ربما يرى المؤرخون في فرضية لويدز كشفاً علمياً يستحق التقدير، من حيث هو تصحيح لواقعة عالمية، وتصويب لخطأ تاريخي جرى التعامل معه كحقيقة مطلقة.. أما نحن فلا نرى فيها سوى جريمة بكل معنى الكلمة!!

لقد شكلت هذه الواقعة رمزاً لحب إنساني خارق.. حب وصل إلى حد الجنون المتمثل في إهداء شخص ما أذنه إلى محبوبه.. وهي واقعة ما زالت تشكل حتى يومنا الحاضر مرجعية وملاذاً في حالات اليأس والإحباط وفقدان الأمل.

ربما لم تكترث محبوبة فان كوخ بأذنه المدماة، وربما خبأتها في علبة فضية، أو ألقت بها في حاوية القمامة – على حد تعبير شاعر سويدي – أما نحن فقد كنا على الدوام مستعدين لتحويل تلك الأذن إلى أيقونة في ذاكراتنا، وبخاصة في هذا الزمن الرديء الذي تقلصت فيه مساحة الحب إلى حد التلاشي!!

أكانت كذبة تاريخية؟

يا الله!! وهل قمنا بتنقية التاريخ البشري كله باستثناء فان كوخ وأذنه؟

وهل مستقبل البشرية مرهون بتصحيح هذه الواقعة دون سواها؟

وإذا كانت هنالك مساحة واسعة لمراجعة التاريخ وتصحيح الأخطاء، فلماذا لا يتم السماح لمراجعي التاريخ الآخرين بنشر ثمار جهودهم واكتشافاتهم، بدءاً من الأساطير التي تتحكم في حياتنا اليومية ومستقبل أمم وتواريخها، وليس انتهاء بالحروب والمجازر والمحارق وما شابه ذلك؟

لقد امتلأت الذاكرة الإنسانية بأكاذيب التاريخ ومغالطاته، وكان للكثير من هذه الأكاذيب تأثير مباشر على حاضر البشرية ومستقبلها، فلماذا فان كوخ؟

هل ثمة رغبة في سرقة هذه اللمسة الشاعرية من السجل البشري الملطخ بالدم والدسائس والجرائم؟

أم أن الأمر يتعلق بتجريد فان كوخ نفسه من هذا البعد البشري في شخصيته وحياته وفنه؟

وهل سيكون علينا منذ الآن أن نفتش عن علاقات فان كوخ ببعض القوميات أو التيارات السياسية، أو عن بعض الأفكار والمبادئ التي آمن بها مثلاً؟

هكذا جرى الأمر مع الموسيقي العظيم ريتشارد فاغنر الذي جرى اتهامه بمعاداة السامية، نظراً لما قيل عن اذكائه للروح القومية الألمانية التي توجت بوصول هتلر إلى السلطة.. وقد ذهب البعض إلى القول أن هتلر كان من أشد المعجبين به، إلى الحد الذي جعله يسوق اليهود إلى أفران الغاز على موسيقاه!!

وأياً كانت الدوافع والمبررات، وحتى لو كانت فرضية جيل لويدز صحيحة تماماً، فإننا نرى أن البشرية مدعوة للحفاظ على أذن فان كوخ، ووقايتها من التعفن والتحلل، والإبقاء عليها حارة تقطر دماً بشرياً حقيقياً.

ليكن التاريخ البشري كله صافياً ونقياً باستثناء هذه الشائبة الجميلة.. اللحظة التي تذكرنا بإنسانيتنا، وبقدرتنا على المحبة والعطاء كبشر حقيقيين.. فالبشر هم وحدهم القادرون على إتيان فعل كفعلة فان كوخ.. البشر المحبون والضعفاء والبسطاء لا الساسة والجنرالات وتجار الحروب!!

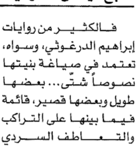
صححوا أخطاء التاريخ كلها، واكتشفوا الأكاذيب التي ما زالت عالقة في ذاكرة البشرية، واتركوا لنا كذبة نافعة واحدة.. كذبة تحول الواقعة الى قصيدة نرددها في أزمنة الظلم والقهر والمعاناة البشرية.. كذبة تزلزل القلب وتحثه على النبض الشعري غير الفوسيولوجي المحض! أذن فان كوخ ليست ملكاً للمؤرخة جيل لويدز أو سواها من مؤرخي الفنون والأدب.

أذن فان كوخ إرث إنساني مشترك، ولا يحق لأحد أن يتصرف به وفق مشيئته، أو مشيئة رغبة مغلفة بالعلمية أو بالأيدولوجيا..

ألم تقف الدنيا كلها عند تدمير تمثال بوذا في أفغانستان باعتباره إرثاً إنسانياً وليس مجرد حجر أو صنم يجسد الوثنية؟ فلماذا أذن فان كوخ؟

ابراهيم الدّرغوثي.. «رجل محترم جداً»...(١)

صلاح الدين بوجاه - تونس



تمهيد

يمكن أن تتماثل «القصة» والرواية بنية ومضموناً حتى يعسر التمييز بينهما، في هذا الزمن الذي أصبح فيه فنّ السّرد يعتمد التجزئة والتشظّي وكسر البنية التقليدية.

فالكثير من روايات إبراهيم الدرغوثي، وسواه، تعتمد في صياغة بنيتها نصوصاً شتّى... بعضها طويل وبعضها قصير، قائمة فيما بينها على التراكب والتعاطف السردي والتضمين.

لهذا يسهل اليوم الحديث - مثل نقّاد الشعر - عن كسر عمود القصة والرواية والخروج عليه ونشدان بنية جديدة، تكون قادرة على استيعاب الأغراض المستحدثة والإيحاء بها والتعبير عنها.

من اليسير ملاحظة هذا في روايات الدرغوثي، و«الدراويش يعودون الى المنفى» واحدة منها، فهو يستعير أدوات الفصل / والتجزئة / والتهشيم / ليجعل قارئه ازاء نبذ مِن نصوص، وشتات من شظايا نصوصٍ... يسهم القارئ في لمّ ما تفرق وتجميع ما تكسر منها.

ولا نشكّ في أن من يعاشر نصوص الدرغوثي الروائية يسعى إلى الوقوع على قانون الكسر والتفريق هذا. فإذا ما نشأت لديه هذه الملكة رغب في تطبيقها على نصوص أخرى للكتاب نفسه، هي النصوص القصصية.

والحق أن نصوص الدرغوثي القصصية لمن يتأملها ومجموعة «رجل محترم جداً» واحدة منها، تبدو في شكل روايات قد كسر فيها عمود السّرد التقليدي فأضحت شتاتاً من النصوص، والمشاهد الحوارية، والتصديرات، ومختلف وجوه التضمين، يمكن ردّها - في الذهن على الأقل - إلى أصولها... أو إلى المفترض أنه أصولها، أي إلى هيئة الرواية، أو ما يشبه الرواية.

قد يستند معترض إلى أن للقصة القصيرة، كما للرواية، فنيات خاصة تولد لحظة الكتابة، فيبرز كلّ عمل في شكله، أو قل: «ان كل عمل ينبجس مع شكله!»، وفي هذا كلام مقنع كثير. بيد أنّ تأمل أعمال الدرغوثي - من قصة ورواية - يحمل على استنتاجات أخرى شتى.. هي في النهاية، ورغم مكابرة بعض الأصدقاء، استنتاجات تعني جيلاً كاملاً ممن ظهر إنتاجهم مع كاتبنا أو قبله، أو بعده بقليل، على افتراض أنّ للجيل ثلاثين سنة تقريباً للبروز واتخاذ صفات جامعة مانعة.

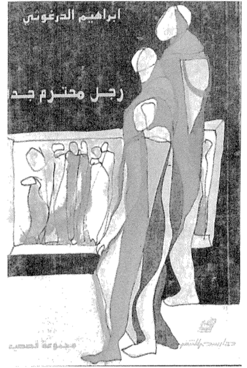
قصص المجموعة

وحدات مجموعة «رجل محترم جداً» هي على التوالي: رجل محترم جداً / الكلب / ثلاث قصص قصيرة جداً / الحدأة والصيّاد / الجريمة والعقاب - ومدارها الموت / القبر / المومس / الجثة / التعذيب في السجن / الوطء / اللواط.

تستهل المجموعة بقولة النفري الشهيرة: «كلما اتسعت الرؤية.. ضاقت العبارة» وتقوم على تضمينات كثيرة شتى.. منها في القصة الاولى: شذرات للشيخ العارف ابي عبد الله محمد بن ابي بكر علي النفزاوي، في كتابه الروض العاطر، وابن شداد، ورأس الغول وكتاب دلائل الخيرات، والمنفرجة، ومدائح الرسول، وديوان المتنبي وبين القصرين، وكتب بالعبرية والايطالية والمالطية والفرنسية، وتاريخ نابليون، ولويس الرابع عشر، والملكة الرقيقة، والأغاني الهابطة، ولينين، والأغاني الشعبية، والمبغى الشعبي في المدينة العتيقة.. ثم صالحة. وصالحة هذه قطب الرحى ففي القصة الأولى، يعود اليها الكاتب الى الزمن القديم، الى حياة الطلب والتحصيل والثورة.

.. عبر تداعيات متراكبة.. يدرك القارئ أنّ صالحة هذه هي «التي أجارت الراوي» وهو يهرب من الشرطة في ذلك الزمن القديم، وهو يؤمن بوجوب «اغلاق دور البغاء، وتشغيل العاملات فيها في المصانع والمعامل التي ستحدثها الثورة!».

وعبر إعمال بسيط للخيال.. في إمكان القارئ ايضاً ان يدرك ان المجموعة يمكن أن ترتبط بهذه القصة الأولى فتكون مجرّد



صدى لها.. حتى أن تغييراً بسيطاً لبعض اسماء الشخصيات يمكنه أن يؤدي الى كتابة نص واحد موحد على شيء من التكامل والسلاسة!

وفي خط دقيق يفصل بين ركوب البلاغة وركوب العجيب.. يمضي الكاتب لاعناً الخيانة التي تجعل الراوي يتماهى مع الكلب. ثم يعمد في قصة «الحدأة والصياد» الى مسألة الظلم في فلسطين الذي ينغص على الناس حياتهم في الواقع والتلفزيون، في الغيبة والعلن، في الجماعة والانفراد.

أما القصة الأخيرة الموسومة «بالجريمة والعقاب»، فتغوص في الصلة بين الضحية والجلاد، وتثير مسألة الاغتصاب في السجن، في مختلف أبعاده، المادية والمعنوية.

والحقّ أن قضايا «الرجل الكلب / والعنف المجسّم / والجلاد والضحية» يمكن أن تكون تنويعات جانبية على الحكاية الأولى التي استهلت بها

المجموعة وهي قصة «رجل محترم جداً».

قد يحتج البعض بأن في ما ذهبنا اليه هنا تعسفاً، او تمحلاً لتخريجات مفتعلة لأن النصوص المدروسة قد ولدت هكذا.. حتى انه ليعد من باب ليّ أعناقها أن نقصد بها مقاصد أخرى.

بيد أن احتجاجنا على ذلك يلبث بردّ الروايات على القصص، وردّ القصص، على الروايات.. أو قل إليها.. حينها نقع على ناموس البنية عند الدرغوثي.

فرواية «الدراويش يعودون إلى المنفى» على سبيل الذكر، وبمجمل إيجاز التصديرات والتضمينات والتعاليق الذي يصف بها، ترتدّ إلى جملة من الجوانب في حياة الراوي وصاحبه درويش.

فهب أننا قد غيّرنا اسم «درويش» ثم أزلنا بعض الترجيعات المتكررة من فصل إلى آخر.. هادفين إلى التعمية وإضاعة السبيل...!

لن أجزم بشيء!

لكني أقول إنه في الإمكان الحصول على قصص قصيرة قد يبلغ عددها ثلاثة عشر فصلاً.. وقد يكون أدنى من ذلك!

وجوه التقارب بين القصص:

فإذا أحصينا وجوه اللّقيا بين القصص ألفيناها كثيرة. بعضها يرجع إلى البنية، وبعضها إلى الأغراض، أما أساليبها فواحدة.

وكنّا قد أشرنا إلى أنّ أغلب قصص المجموعة يمكن - بشيء من التحرير - أن تعود، أو تتآلف، أو تلتقي مع الخطوط الكبرى في القصة الأولى.. حتى تكوّن نصاً طويلاً، أو قل حتى تكوّن رواية.

فقصة الكلب يمكن إيرادها مباشرة بعد هروب الراوي من شارع خلفي وقوله في الصفحة ٢٢: «وكلاب البوليس تنبح وتبول على أرجل المارة! اندسست بين العابرين وعدت إلى مبيت الجامعة».

أما «ثلاثة قصص قصيرة جداً» فيمكن الزجّ بها تباعاً عبر مفاصل القصة الأولى.. دون كبير عناء:

- «رماد جهنم»: يمكن أن تكون العودة إلى حضن الأم هروباً من آلام الحاضر.

- وفي «لمن تقرع الأجراس»: العالم المعادي هو ذاته.

- وفي «أعشاش الحمام البري»: عودة إلى الماضي، نظير العودة في القصة الأولى تماماً.

أما بين «الصياد والحدأة» / و«الجريمة والعقاب» فوجوه لقيا العجيب شتى كثيرة:

«رأيت داخل البطن خرفاناً ترعى، ورعاة يغنون، وكلاباً تجري هنا وهناك، ورأيت ذئاباً تلعق دماء الفرائس».

وله أن يضيف ما يشاء، كأن يقول: ورأيت حدأة تطير. والحق أنه أضاف لدى نهاية القصة: «عندما رفعت عيني نحوها رأيت عجباً».

كانت المرأة تتحول شيئاً فشيئاً إلى طائر، نبت لها جناحان، واكتسى جلدها، صارت المرأة حدأة، ارتمت على وجهي. أكلت عيني اليمنى، ثم اليسرى وطارت..» (ص٦٥).. أما القصة الأخيرة «الجريمة والعقاب» فمفعمة عجيباً:

- «... وأنا أتزوج «حور العين» في الصباح وأطلقهن ليلاً. ويا موزع البريد ماذا تريد؟

صاحبك سافر إلى: درب التبانة» ص(٧١)

- «قال حين رأى العجوز تغادر القبر الذي نفضت التراب عن بابه منذ حين: «إلى أين تذهب العجوز

قلت: ستعود بصينية الشاي واللوز المحمّر. ص(٧٣).

- سار أمامنا إلى أن وصل إلى مكان القبر.

قال: «احفر هنا»!

وانشقّت الأرض وزلزلت زلزالها.

وقامت القيامة ص(٨٥).

كيف يمكن أن تكون رواية؟

في الإمكان إذن، ومشاركة منا للدرغوثي في إبداعه، أن نجعل من القصة الأولى «رجل محترم جداً» حكاية إطارية كبرى.. وأن نزجّ ببقية القصص داخلها، مع تغيير لبعض أسماء الشخصيات، أو حتى مع الحفاظ عليها، فنكون ازاء بناء طريف.. لا يختلف كثيراً عن بناء أيّ نص من أعمال الدرغوثي.

فالكلب مجرد تنويع على العلاقة بين الطالب القديم (والرجل المحترم جداً الآن) و المومس، والصياد يمكن أن يكون تنويعاً ثانياً على شخصية الطالب.. أما الحدأة سارقة العين فمن اليسير أن تكون الصالحة القهرمانة، أو إحدى الفتيات النزيلات عندها.. ثم تختتم الرواية بإثارة مسألة الجريمة والعقاب، والسجن والجلاد والضحية.

ندرك جيداً أن المجموعة قد ولدت، وعرفت بين الناس، على أنها مجموعة، إنما قد رغبنا هنا أن نعلن سهولة تحويلها إلى رواية، أو قصة على غرار قصص «ألف ليلة وليلة» الأثيرة جداً من حيث البنية والأسلوب على إبراهيم الدرغوثي.

خاتمة:

إن استراتيجيا السرد عند الدرغوثي تقوم على غاية كبرى واحدة إذن، غاية التفكيك والفصل.. بلوغاً للعناصر المفردة في الموضوع والبنية والأسلوب.

الرواية هي تفتيت للرواية، وتمييز لوحداتها، بعضها من البعض الآخر، واستدراج للجوهر الأول، أو قل للأصل الذي يكوّنها، و هو مجرد عناصر أولى تتراكب وتتطابق وتتواظف لتكوين الرواية.

كذا تكون القصة القصيرة أيضاً.. تفتيتاً لكيان القصة القصيرة، وإرجاء لكتابتها وتجميعها، استراتيجيا الكتابة عنده تمضي على خطّ مغاير للسائد، مناقض للمتعارف عليه، وتنشد التفصيل في حين ينشد غيره التجميع، وتبحث عن العناصر المفردة في حين يصبو غيره الى الصور المتكاملة.

التصديرات، والشواهد، والأصول مفصلة، جميعها تسير إلى غاية واحدة.. تتوق إلى التهيؤ ازاء القارئ في شكل وحدات اولى، مبدئية، على اهبة التطابق او التراكب، فلنقل إذن ان الكتابة السردية عند الدرغوثي، سواء كانت رواية أو قصة قصيرة، مجرد كتابة على أهبة أن تكون الرواية شذرات تتأهب إلى أن تكون رواية، والقصة نبذ تتهيأ لتكون قصة!

وهل الكائن، وهل الوجود غير شذر مذر في زمن لا بقاء فيه للإنسان، ولا جدوى فيه للقيم. ولا بقاء فيه للأصل الواحد الثابت.

القصة كما الرواية، عند الدرغوثي استحضار صريح لهذا التفتت الكياني المنبني على الاندثار والتوزّع.. واستراتيجيا الكتابة عنده هي استراتيجيا التعامل مع الهباءات في زمن الهباءات! أفلا يكون إبراهيم الدرغوثي، على هذا الاعتبار، رجلاً محترماً جداً؟

(١) إبراهيم درغوثي: رجل محترم جداً (قصص قصيرة) دار سحر - تونس ١٩٩٦.

ألقيت هذه المداخلة بمناسبة انعقاد «الملتقى الوطني الأول للقصة القصيرة بمساكن / تونس تحت عنوان «تداخل الأجناس في القصة القصيرة التونسية» أيام ٢٤ و٢٥ و٢٦ كانون الثاني ٢٠٠٣.

هذا.. وفي النص أحزان أخرى

عيسى الشيخ حسن

يحدث
أن أسترسل في الشرح
عن الوردة
والحرب
و شاي الخامسة مساءً
وخيول النصّ
العابر فوق الحزن طويلا
والعمر الذاهب
في رصد الخيبة
من دون عزاء.

يحدث
أن أشرب
من نهر قصيدتها
تلك الأنثى
المنذورة للريح
الملأى خبباً
والمحمولة
كالصورة في جيب صحابي
المنتظرين قصائدهم
في أول هذا الموتِ
المنتشرين
على أرصفة العالم

مثل دراويش
يطوفون براري الروح
صعاليك .... يسوسون جهاد الشعر

يفلّون غوايتها
الولهانة بالبرق النائم
في خدرِ شتاءٍ لم يأتِ
وجنون الغيم

...إذا جاء.
يحدث
أن أصحبه
في نزهة حزن
وأهش على الأصحابِ:
دعوني من دهشتكم
هذا نصي
من حــقي أن أسكب فــوق
التفعيلات الزيت
وأشعله
حتى... آخر " فعلن "
من حقي
أن آخذه في الحرب إلى أوروك
ومن حقي أن أملأ خديه وروداً
أو كتفيه هموماً
من حقي أن أبكي بين يديه
وأشتمه إن طار بعيداً

من حقي أن أطعمه حلوى العيد
و أن أحمي وجنته الحلوة
من صفعات النقد
ومن حقي أيضاً

Sabah. 2002

أن أحمله كالطفل على كتفيّ
إذا طلع الفجر
فنام الغاوون فرادى
وتماوت كل الشعراء.

يحدث
أن أهمس في أذن صديقي
أن الغيمة
فكت في الليل جديلتها
سمّتنا صعلوكاً / صعلوكاً
أحصتنا ولداً / ولداً
كي تشكونا للرعد المتأخر
نرجوها
أن تغسل حزن قصائدنا
أن تهمي فوق مواجعنا
نمسكها
ونشدّ جديلتها
بالخيط المشدود إلى جدران الطين
حتى تبكي
وتذوب إلى آخر قطرة شعرٍ
بلّلت الدفترَ

أو سالت فوق الآه المخنوقةِ
أو نامت في عين النصّ
المكتحل بأحزان الفقراء.

يحدث
أن نبقى أحياء
ونداوي الموت
الماكث في أعيننا
ونهز السعف اليبسان كثيرا
نبحث في ذاكرة البلح المنهوبة
عن أيام كنا نحملها في الكف
ويحدث أن يتركنا الموت
إلى حين

فنمد إليه ألسننا
ونشاكسه
نتركه يلحقنا
نصرخُ:
يا موت
يا موتٌ
الحقنا إن تقدر
الحقنا..الحقنا
ليطير وراء لهاث الصبية
هذا المسكين الموتٌ
وأبكي من شدة خوفي عليه
فالصبية زاغوا منه
والمسكين اليوم بلا زادٍ أو بيتٌ
يحدث أن نبقى أحياء.

يحدث
أن أكتب
أكتب
أكتب
فتسيل الكلمات على شفتي
وتلهو بي
تحلم عني ببيارق واضحة الرفع
وبحر نشوان الموج
ورفّ يمامــات يغــزلن حنيني لـ "كان.

وخبز أبيض
تحلم بصبـاح الخيـر يتـأتئ فيـهـا
أولادي
يحدث أن أكتب عن موت لا يأتي
يحدث أن أفقد نصف أصابعه
في الغد
وأكسب حزنين
وأُجهشَ
لا تحـمل مـوتك دون صـديق قـرأ

الوردة
واحتاط لعمر مهموم الرؤيا
يا مهدوم البيت
ولا تتأبطّ ذاتك
في أول هذي الحرب المجنونة
حتى الشعر
النشوانة حتّى الإدمان
المطوطة حتّى اللاحتّى
لا تحلمها
لا تهذ بخطوط يديها
تلك الحرب الناهدة المقبرتين
الصاعدة الموتى
تفلت من نبض قبيلتنا .... السمراء.

يحدثُ...
يحدثُ....
يحدثُ

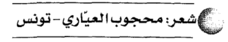
أن أرسم تحت الآتي خطين صغيرين

أعلّق شبه الجملة بالحال المهدودة
وأردّ على وجه الليل
سؤالا مبتلّ العينين
وفصلا من عتب ذبلانَ
ويحدث أن أحرس نجمته
وأُقمّر خبز مراثيه
و أصرخ
: لا يكفيني حزن الدنيا
كل الدنيا
كي أشهق ليل الغرباء.

❖❖❖❖❖❖❖❖

يحدث
أن أمشي
وأقهقه من شدة حزني
وأقول هباء.

رجل في الشمس



شعر: محجوب العيّاري - تونس

الى محمد آيت ميهوب الذي دلّني على الطريق لهذا النص

كانت قططاً أربعة تتقافز فوق السطح، وتلهو، أو تسترخي،

وشتاءً ترقدُ قرب النار

اربعة كنا، نجلس أو نتمشى،

أو نتدافع حين تداهمنا الأمطار.

كانت قططاً أربعة أحببناها:

سمّينا واحدة سُوسو،

ثانيةً ميمي،

ودعونا الثّالث فهداً،

ودعونا الرابع جبّار.

كانت قططاً سُوداً، إلا سوسو،

جبهتُها بيضاءُ وساقاها،

كنّا أربعة نتحلّق قرب عمود نرقُب أن تظهر تلك القطط السُّودُ...

ونحزن حين يمرُّ الوقت ولا تأتي

صارت منا تلك القطط السود، وصرنا منها

صرنا عند الليل نهيّئ مصيدة،

نمسك فئرانا نُطلقها ساعة تأتي القططُ السُّود،

ونرثي للفئران تروم تفرُّ، فتخذلها الأقدار

البارحة اصطاد رفيقي فأراً،

نمنا،

وحلمنا بغد نسلم فيه الفأر لمخلب ميمي أو جبّار

......

حين أفقتُ، رأيتُ الآمِر مبتهجاً،

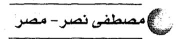
ناداني،

قال: «اليوم تغادر هذا السّجن»،

بكيتُ.

حرامٌ أن يُلقى بي في الشمس بعيداً عن جبّار!!

لحظة صفاء



مصطفى نصر - مصر

ترك حامد قريته منذ أكثر من اربع سنوات، دفعته أمه الى ذلك دفعاً، قالت:

- عمك زاهر أصبح غنياً في الاسكندرية، وليس عنده اولاد، وعندما يراك سيقربك اليه وستكون - أنت - الكل في الكل.

لكن عمه زاهر لم يعبأ به. هو حقاً رحب به اول الأمر ودعاه الى بيته وعرض عليه ان يقيم في مسكنه، لكن العرض لم يكن متيناً، فعمه معروف لدى اقاربه «وبلدياته» بأنه لا يحب ان ينام احد في بيته.

وافترقا. عمل حامد اعمالاً كثيرة: كاتب في مكتب محامي، وبائع في محل كبير ومشهور في الاسكندرية. لكنه لم يستقر في عمل ثابت ودائم. وأحس بأنه قد اخطأ عندما ترك قريته. فقد جاء من أجل ان يعمل لدى عمه. وعمه لم يسأل عنه. لا يتقابل معه سوى في المناسبات: الاعياد، او حين يجتمع اهل القرية - المتواجدون في الاسكندرية - في الملمات او الافراح. وقتها يحنو عمه عليه ويشده اليه:

- كيف حالك، لماذا لا تأتي لزيارتي؟

ويتمتم حامد بكلمات غير مفهومة ثم يفترقان.

في هذه المرة اجتمع الاقارب في «الصوان» الكبير. الشيخ محمود يسمع المقرئ ويحرك رأسه وكتفيه مع الترتيل، يقترب المعزون منه - رغم قراءة القرآن - يشدون على يده، يحاول بعضهم تقبيل يده التي تمسك المسبحة، وهو يبعدها مسرعاً.

درس الشيخ محمود في الازهر حتى حصل على العالمية. يعيش الآن بين قريته وبين القاهرة والاسكندرية حيث له مشاغل في كل منها. يلجأ اليه اهل القرية - الذين تركوها وعاشوا بعيداً عنها - اذ قابلوه خارج القرية. يسألونه في امور الدين والدنيا، فهو حكيم في الاثنين. ويحتكمون اليه في المشاكل التي تنشأ بينهم.

تابع حامد الشيخ محمود من بعيد. فكر في ان يسرع ليصافحه، لكنه فضل أن يبقى حتى ينتهي المقرئ من قراءته. بعدها اسرع اليه. قال الشيخ:

- كيف حالك يا حامد. والدك كان رجل طيب.

- أريد ان اتحدث اليك في أمر هام.

- بشأن عمك زاهر، أليس كذلك؟

- أربع سنوات في الاسكندرية لم يقربني اليه. عماله كثيرين، كلهم اغراب.

- هل أنت فرح لأن عمك في هذه الحالة من الغنى؟

تلعثم حامد واراد ان يقول اي شيء. فأسرع الشيخ مكملاً:

- أصدقني القول ولا تكذب.

لم يجبه حامد.

- هذه - يا ابني - المشكلة. مال عمك اقرب اليه منك، لأنه جمعه بكده وتعبه ولا يرضى أن يذهب الى احد يكره النعمة لصاحبه.

صمت حامد وأحنى رقبته كأنه يعتذر عن عمل كريه أتاه ويخجل منه. ربت الشيخ على ظهره قائلاً:

- اجعل قلبك صافياً واتجه الى الله بصدق، وحينما تحس بأن عمك أحق بماله من غيره، سيأتي المال اليك دون ان تسعى اليه.

تركه الشيخ في حيرة، صافحه وهو شارد. وصافح عمه زاهر وهو شارد أيضاً، لا يدري ما الذي قاله عمه، هل دعاه الى البيت ككل مرة يقابله فيها، أم لا.

عاد حامد الى بيته، شقته متواضعة، يعيش فيها وحده منذ أن جاء الى الاسكندرية. احس برغبة في البكاء. انه لم يسأل نفسه ذلك السؤال الذي باغته به الشيخ محمود. ماذا، أيكره النعمة لعمه. ألا يريده ان يكون غنياً، أيحسده على ماله وغناه؟!

كان هو وأمه يتحدثان عن ذلك - قبل أن يأتي الى الاسكندرية - يتحدثان عن الثروة التي نزلت على عمه دون رضى منه ومن أمه.

بكى حامد. فعمه في منزلة والده. فلماذا يحس نحوه بذلك الإحساس الغريب. انه يعرف حدود اله. لم يسرق، لم يأت بماله عن طريق غير شريف، كما أنه ليس بخيلاً وان كان لا يحب لأحد أن ينام في بيته، فهذا حقه. فلديه زوجة وعالمه الخاص الذي لا يريد ان يشاركه فيه أحد. ولا يستطيع أن يلومه أحد لذلك.

قام حامد وصلى العشاء. ظل فوق سجادة الصلاة لوقت متأخر دون صلاة. أحس بالخجل من نفسه. لا شك أن عمه كان محقاً في عدم عرض العمل عليه. فقد كان يقرأ الحسد في عينيه. انه - الآن - لا يريد ان يعمل لديه. ولن يسعى الى ذلك. من الغد سيعود الى قريته. يبقى بجوار أمه، فمن الممكن ان يلمح عمه ذلك الحسد في عينيه ثانية لو ظلّ موجوداً في الاسكندرية بجواره.

نام فوق سريره حزيناً. سيكتب رسالة الى امه في الغد: «لا اريد شيئاً من عمي، ولا من غيره، وانا قانع بما قسمه الله لي من رزق».

لا يدري حامد متى نام. استيقظ على دقات عنيفة على الباب. فأسرع فزعاً ليفتحه:

- اللهم اجعله خيراً.

وجد عمه أمامه. ظنه آت ليلومه: «كيف - يا ابن اخي - تكره النعمة لي؟!».

- أما زلت نائماً؟

- نعم.

- لم تصلِّ الفجر؟

- كنت متعباً ليلة أمس.

- ارتد ملابسك مسرعاً وتعال معي. أموالي في يد الأغراب وأنت ابن أخي - اقرب من لي - بعيد عني. لم تفكر يوماً في الوقوف بجوار عمك.

ظن حامد انه يحلم، وان ما يحدث - الآن - نتيجة لتفكيره في ما حدث له بالأمس، لكن عمه صاح فيه:

- أسرع يا حامد وارتد ملابسك، سنتناول الافطار في مطعم شركتي، فلا بد ان استلم عربة كبيرة محملة بالبضائع بعد ساعات قلائل.

- حاضر يا عمي.

وأسرع حامد بارتداء ملابسه غير مصدق لما حدث.

خطيئة الهدهد!!

عبد الحميد شكيل - الجزائر



«الى علاء الدين رقيق:

أين أنت؟
ايها الطاعن في عبوق اللغة،
ومتاه الكلام؟
هل تذكر رنين مباهجنا التي انصرمتْ؟
أم أن الريح الصرصر قد مرت؟
واستوت اقانيم الوجد الكظيم..
هل عاد طير الهجرات البعيدة؟
محتضنا جثته،
والطعنات التي في الظنون انكدرت
ام ان الرغبات التي في الكمون انبجست؟،
ومرت الى رشاد الجنون..
ام انك صرت تهادن الوقت؟
تتحاشى النساء المليحات..
تسمي التي في الجوانح: فتح الكلام،
ونثار المرايا التي فتحتها ذئاب الجهات!!
أقصد أحلامنا التي شردها برابرة عصر الأيديولوجيا
الجديد»

«أيتها اللغة - الظبية الهاربة
لم تكوني سوى نجمة كاذبة»
أدونيس

أرى البحر متسعاً لدمي،
والرذاذ خيول لجين تجيء!
والأشرعة مرايا من حبق الماء!
والبراري التي شتتتني على عتبات الكلام؟
ارتقت الى سندس سلم ذاهب في احتفال الخطى!
والنوارس البيض: صواعق من شموس الوقت
الذي تخدّد في ميم الكلام!
الذي هجَّ من سطوة بلاغته،
واستحبَّ المقام في براري الصَهْد!

هل نرفع الصوت الغلاميَّ إلى صوته المتغضن؟
السموات إلى زرقتها التي في التماهي..
اللغة إلى شأوها المدلهم في مناحي الكَمَدْ!
المرايا الشبيهات إلى نبرة في احتراب اللغات!!
أم أننا سنظل نحتطب الكلام المهجّن؟
وننشر صوتنا الباهت على أسوار لا وجود لها،
سوى في احتقان السواد الذي ارتقى إلى مرج البحر،

لما تناءت عن مدائحها المقبرة؟!
هل أسمي الريح: بذخ السيدات النجيبات وهن يلجن دم القرنفل..
ويجئن منتصرات بالغنج والشهقاتْ..
أم أرد البرزخ منتشياً بنبيذ الطلول!
وممتلئاً بشدو اللغة، سقسقات الحروف!!
آه! من معبر قاتم في الشرود،
هدني..
واستطاب المكوث في شطحات القدود!!
كيف أرتب نزف الكلام؟
وكيف أوزع دفق الغرام؟
وأنا ضائع في بروج الهجوع!؟
هل نرتدي صهوة الوقت الذي تدلى من مجامرنا؟
ونغني في متسع بحر،
مر إلى فسحة في الشتات تناءت
وسمت ما بيننا: نزوة الوقت لما يضيق الخيال،
نهجس بالقول،
والشروح التي ملت فواتحها،
نجيء منهكين بنخر الكلام الذي في بخور السروج!
إني أرى البحرَ، لا بحرَ فيه،
هفهفات من هزج باهت
وبجعاتٍ لا تني تشهق في خواء العَمَار،
من ينسج للمحبة جبتها التي لا تبيد!!
من يدلني - أيها الأحبة - على نسغ الروح،
أقصد نساء النشيد!؟
ويطهرني من خطيئة الهدهد الذي تدرب على دندنات المتاه!!
آه! من نثار دمعة تناكبت بيننا،
ونمت على شعثها همهمات الطبول!
كيف أرمم نسج الكلام الذي تحامته فلول الروم،
وأربكته علوج التتار!؟
وكيف أرد الصوت الهلاليّ الذي تاه في فلوات النّفَسْ؟
وما بيننا - من مودة - خربتها ظنون العَسَسْ!
وأسكنتني فجاج المرايا،
طلول الغَلَسْ!

اني اراكم زمراً منتشرين
وفرادى منهمرين من متسع شاهق!
وصوتاً واهناً،
لا يقوى على نفخ ناي!
فكيف أسدد قولي الكلام؟
وكيف اقول: غموضي الوضوح؟
وكيف اجنبكم تيه خطاي؟
وانا مثقل بماء القصائد التي في متون التراث؟!
اني ارى البحر متسعاً لفمي،
والموج سيدات من زبد النار..
فكيف يكون البهار؟
وكيف يكون سطوع النهار؟
وكيف يكون ما بيننا خفقة من نوار؟
والذي في جبلة الماء هرج ومروق!
وسطوة وقت يمر سريعاً الى حتفه،
ونسمي الذي - يتناسل في الظنون - وحدة قول
ولحمة من شنآن الخفوق
مرة أخرى:
أجنّد ميم الكلام!؟
وأدعو جنود السلام..
لكنكم - واحسرتاه - أراكم متّحدين على دمي،
وعلى قولي: وضوحي الغموض!؟
فكيف يجيء الشروقْ؟!
وكيف يضج العبوق!؟
وما بيننا سطوة واحتراب!
وزمجرات جمر عالي الوجيب!
كيف أقول: ميم الكلام؟
وكيف ابدد هذا الظلام؟
وما بيننا سجدة وقت
يمر سريعاً إلى حطام الحطام!!
عليكم - مني - جزيل السلام:
شحوب دمي الهادر،
وانتعاظ ميم الكلامْ!!

عنابة ٢٠٠٣/٧/١٢

غناء وموسيقى

ممدوح عدوان

نتساءل كلنا عن سر انتشار أغنيات معينة لفترة من الزمن ثم انطفائها ونسيانها تماماً.. وعن سر بقاء بعض الأغنيات حتى بعد موت مطربيها وملحنيها.

والفرق كبير جداً بين أن تسمع لتستمتع، أو لتضيف إلى ذوقك، وبين أن تسمع لتردد ما تعرف.

ومشكلة الحواس هو استعدادها للتعود. العين تتعود على رؤية معينة فلا تعود تعرف كيف «ترى» اللوحة الجديدة أو المنظر الجميل، والأذن تتعود أصواتاً معينة وألحاناً محددة، فلا تعود تسمع الموسيقى التي لم تتعودها.

ولهذا فإن كثيرين يتظاهرون أنهم يسمعون الموسيقى، والحقيقة هي أنهم لا يسمعون، بل تساعدهم الموسيقى على الشرود في أمور بعيدة عنها، وليس مستلهماً منها. إنهم يستغلون الصمت الذي يتطلبه الاستماع لكي يفكروا في البنت التي تجلس أمامهم، أو السهرة التي سيقضونها بعد «التخلص» من ورطة السماع هذه، أو في الخطوة التالية في الصفقة التي دبروها قبل المجيء إلى هذه السهرة.

والسماع في المطاعم لا يعني نجاح الأغنية، بل يعني الجهل بها، والتعامل مع الأغنية في هذه الحالة، إذا استمع إليها الشخص (وهو مجبر على الاستماع لأنه في وضع لا يسمح له بالحديث مع جلسائه، ولا حتى بالشرود) هو تعامل مفروض عليه. تعامل مع إيقاعها الخارجي الراقص. إنه التعامل مع الضجيج. ويزداد هذا التعامل انهماكاً كلما كان المستمع فتياً أكثر، أو فارغاً أكثر.

وقد سبق لي أن كتبت في مكان آخر أن الناس حين يجتمعون في مطعم يتضمن برنامجه أغنيات فإن هؤلاء لا يجتمعون لكي يتحدثوا في ما بينهم.. فالأصوات الصاخبة تمنع قيام حوار أو سماع كل منهم للآخر.

إنهم لا يأتون لكي يحكوا. بل يمكن التشجع والقول إنه ليس بينهم ما يحكونه. وإذا كان لديهم ما يحكونه في ما بينهم فإنهم يكونون قد حكوه قبل مجيئهم إلى هذا المكان، سواء كان ما بينهم صفقة، أو سهرة قمار، أو نزهة مقترحة «دون زوجات».

كما أنهم لا يجتمعون لكي يسمعوا حتى الغناء الصاخب الذي يحيط بهم ويصمّ آذانهم.

إنهم يسهرون لكي يتباهو أنهم سهروا وسمعوا فلاناً وفلانة. وربما أنهم أخذوا معها صوراً «للذكرى» وهي فعلياً للتباهي الفارغ.

هذه سمات طبقة جديدة تعبئ العالم من حولنا، طبقة التجار والمهربين وقابضي العمولات، والأثرياء الجدد الذين يبتلعون ثروات بلدانهم، أو يقبضون من الخارج، ومروجي المخدرات وموردي الأغذية الفاسدة، وهؤلاء لا يقرأون حتى الصحف إلا بحثاً من الإعلانات. أو عن أخبار «الفنانين» الذين يحبونهم.

ومرة أخرى نقول إنها طبقة.دون ذوق ودون ثقافة، ودون هموم أكبر مما في جيوبها ومظهريتها الفارغة المتباهية. وهذا «الفن» الهابط يستفحل تلبية لرغبات هذه الطبقة، لأنه وجد من أجلها.

ورمع أن التعامل مع الموسيقى إجمالاً يعتمد على السماع، إلا أن الذوق الشعبي السائد في الموسيقى يريد أن يسمع ما يعرف مسبقاً، أو يريد أن يتمكن من التقاط اللحن بسرعة لكي يردده.

فالثقافة السمعية وحدها لا تريد التأمل أو الاكتشاف، بل هي تميل إلى الترديد. ترديد دون تفكير، ترديد ببغاوي يلبس قناع الاستمتاع.

المعيار الوحيد في هذه الحالة هو قدرتك على الاستماع إلى ما لا تعرف لكي تستكشفه وتتعرف إلى ما فيه من إبداع أو تجديد أو تكرار ممل.

❖❖❖

من الاكتشافات التي وقعت عليها أثناء ترجمتي للإلياذة واستطلاع مراجعها، أن السيف لم يكن يستخدم للطعن، إذ لم تكن له ذؤابة، بل كان يضرب به للقطع.

وكذلك لم ترد كلمة فارس في الإلياذة لأن الخيول كانت حديثة العهد عند اليونانيين، ولم تكن تستخدم للركوب ولا للقتال، بل كانت تستخدم لجر عربات المحاربين، وكان هناك جواد أو أكثر لجر العربة.

وكانت العربات صغيرة تتسع للمقاتل وسائس الحصان (المرافق أو سائق العربة) والعربة واطئة من الخلف بحيث يستطيع المقاتل النزول عنها بسهولة ثم العودة إليها، وإذا قتل الفارس أو جرح يستطيع تابعه أن ينقله بسهولة إلى العربة.

انطلاق الفكر وموقع المفكر في المجتمع

د. تيسير الناشف

تتطلب الكتابة الابداعية قدرا كبيرا من التركيز الفكري واللغوي ومن التنظيم الفكري واللغوي اكبر من التركيز والتنظيم الفكريين واللغويين اللذين يتطلبهما الكلام. في معظم الاحيان الكاتب يحمل نفسه محمل الجد الاكبر عند الكتابة، والمرء يعفي نفسه عند الكلام من بعض الاحكام المتعلقة بالعرض والتنظيم والتركيز في مجال الاسلوب واللغة والفكر.

واستعمال الكلام لتكرار ما كتب مساس بمعاني ولغة ما كتب، لان كلام الكاتب لا يبلغ المستوى الفكري واللغوي والعاطفي والفني والاسلوبي الذي بلغه في الكتابة، وذلك لان الانسان ليس لديه الاستعداد النفسي لان يكرر، كلاما او كتابة، ما كتبه لان الكتابة تتطلب بذل جهد فكري وعاطفي كبير. الكتابة عملية فكرية عاطفية. انها تجربة فكرية نفسية عاطفية، تحشد فيها الطاقات النفسية والفكرية والعاطفية. انها انبثاق فكري عاطفي، وهي عملية عطاء دافق، اشعاع فكري شديد التركيز وشديد الحدة. وهي تجذيف فكري عاطفي في الاعماق او تهويم فكري عاطفي في العوالم القريبة والبعيدة، المألوفة والغريبة الساحرة. انها اختراق لحدود، واكتشاف لآفاق اللامحدود.

وفي هذه النشاطات كلها يصاحب الكتابة القلق الفكري واليقين وعدم اليقين في الوقت نفسه. ولا يستطيع الكاتب ان يحشد من التركيز والتنظيم اللغويين والاسلوبيين والفكريين في الكلام ما كان قد حشده في الكتابة، وذلك لان الكتابة الابداعية تجربة او معاناة. ولا يمكن ان تتكرر التجربة او المعاناة ذاتها. كل تجربة ابداعية تجربة وحيدة لا يمكن ان تتكرر. واذا بذلت محاولة لاسترجاعها فلن يكون مصير تلك المحاولة الا الفشل ولن تعدو تلك المحاولة كونها تقليدا. في الكتابة الابداعية يكمن نبض الحياة والسحر والجمال والفن ولكل من هذه الصفات تجل وحيد.

ولان الكتابة الابداعية تجربة او معاناة فكرية نفسية عاطفية فان الكاتب يودع فيها مكنونات صدره واسرار كيانه الغالية عليه. وحتى يبين الكاتب المبدع فكره وعاطفته الجياشين يجب ان يعاني تلك التجربة الخلاقة. ويتدفق ذلك الفيض الابداعي باجتماع ظروف منها التهيئة النفسية والوجدانية والفكرية والعاطفية للكاتب. ومن تلك الظروف ايضا ان يشعر الكاتب المبدع بوجود تفاعل بينه وبين جمهور قرائه. ويتجلى دور القراء في هذا التفاعل في تذوق عطائه الفكري والادبي.

وحتى عندما تتاح للكاتب المفكر المبدع الفرصة لان يتكلم او لان يكتب عن نفسه وفكره وعندما يتكلم ويكتب في الواقع عن نفسه وفكره يكون لديه شعور بان ثمة شيئا في نفسه لم يقله ولم يفصح عنه كتابة، وبان لديه ترددا في قول او كتابة شيء، وبان ثمة فكرة او عاطفة يشعر بان الناس قد لا يقبلونها او قد يستهجنونها.

ولذلك فان بيانات الكاتب المفكر المبدع ليست كاملة دائما، ولديه شعور بان روايته الحياتية التي اراد ان يرويها او شرع في روايتها لم ينته من روايتها بعد.

الكاتب المفكر المبدع يروي روايته على الناس وهو يخاف من ان يفقدوه هويته وفرديته بابداء اعجابهم به. انه يحمل لهم عطاء ولكنه يخاف من ان تطمس دمامل المجتمع الخبيثة ذلك العطاء. في المجتمع البشري الذي لا يخلو من المرضى والجائعين والمفترسين كيف يمكن لمن لا يريد ان يكون مفترسا ان يدخله. وفي المجتمع البشري الذي فيه تنتشر الآراء المسبقة ويعيش الذين ينهش قلوبهم الطمع والشره كيف يمكن لمن اتخذ السلام والموضوعية والنزاهة مثلا اعلى ان يدخل فيه. لذلك يطفق ذلك الانسان الغريب في تشييد صرح عالمه الآمن ويلوذ به.

وثمة صورة موضوعية عن الشخص - ليكن كاتبا او مثقفا او اديبا او ناقدا او شخصا يجمع هذه الصفات او قسما منها - اي صورته كما هو، وصورة ذاتية لدى الناس عنه. والمقصود بالصورة الذاتية الصورة غير الموضوعية، او الصورة التي تكونها ذوات الناس. وهذه الحالة، حالة وجود صورتين مختلفتين عن الانسان، تقوم في كل المجتمعات البشرية. وغموض الكاتب في طرح افكاره وغرابة افكاره واختلافها عن الجو الفكري والعقيدي والنفسي السائد في المجتمع وانخفاض المستوى الفكري او النقدي لدى قراء او مستمعين او عدم معرفتهم يمكن ان تكون هي كلها او قسم منها من العوامل في نشوء هذه الصورة الذاتية لدى الناس عن الانسان.

ويختلف الناس بعضهم عن بعض في مدى غموض كتابات الكاتب عليهم، او في مدى بدو افكاره غريبة عنهم او مألوفة لديهم، او في مدى انفتاحهم على افكار جديدة، او في مدى ارتفاع المستوى الفكري لديهم. ولهذه العوامل وغيرها بالتالي اثرها في تحديد مدى اختلاف الصورة الذاتية عن الصورة الموضوعية. ووجود صورة ذاتية لدى الناس عن الكاتب المفكر من شأنه ان ينال من اثر المفكر في اشاعة افكاره، لان الصورة الذاتية تسهم في تشكيل الموقف الذي يتخذه الناس حيال المفكر. وبما ان هذا الموقف اقل ميلا باتجاه التأييد واكثر ميلا باتجاه التحفظ عن فكره فان استعداد الناس لقبول افكاره او حتى قراءتها يكون اقل.

ولاختلاف الصورة الموضوعية والصورة الذاتية لدى الناس قد تكون الصورة الذاتية عن كاتب او مفكر او اديب او فيلسوف صورة الآثم بينما هو الاكثر ارتداعا عن اتيان المنكر، او صورة الشكاك بينما هو الاكثر ايمانا، او صورة المتعجرف بينما هو الاكثر تواضعا، او صورة البخيل بينما هو الاشد جودا.

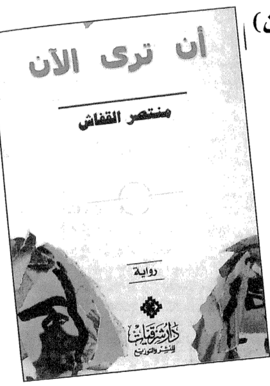
والكتاب المفكرون في المتوسط يأتون بافكار اكثر جدة، ولذلك فهي اكثر غرابة وغموضا واقل اتساقا مع الجو الفكري النفسي السائد. ولذلك فان الصور الذاتية عنهم ليست صورا تجعل الناس مقبلين على افكارهم.

وتختلف المجتمعات البشرية بعضها عن بعض في طبيعة الحكم السياسي الذي يمارس عليها. من شأن ديمقراطية الحياة الاجتماعية ان تسهم في جعل افكار الكاتب المفكر - حتى لو كانت اكثر جدة وغرابة واختلافا - اكثر ذيوعا لان الاختلاف والتعددية الفكرية من القواعد التي يقوم عليها ذلك النظام.

أن نكذب الآن، ثم ننسى للأبد

قـــــــــــراءة فـــي (أن تـــرى الآن)

إلياس فركوح



ماذا يعني أن نبتدئ الروي بالنسيان ؟

إنّ ذلك، بحسب اجتهادي ، يفتح «الأحداث» بكليّاتها على فضاءٍ لا يجوز إطلاقاً الركون إلى وثوقيته : لا يُمكن الارتكاز إلى ما نسميه «حقائق» نستطيع البناء عليها ، أو الاستنتاج بوحي من «صلابة» وقوعها الواقعي - بمعنى المحسوس المبرهَن عليه .

فخلاف العادي واليومي والمتكرّر ، والذي يُشكّل الإطار الأيقوني للمكان والزمان وللشخصيات الماثلة لهما ؛ ليس ثمّة حقائق نثق بها - خاصة تلك القابلة للنسيان ، أو الخاضعة للتناسي المقصود تارةً ، وللتناسي نصف الواعي تارةً أخرى.

في حالةٍ كهذه ، ماذا يتبقّى لنا حتى نراه ؟

أعتقد أنّ رواية «أن ترى الآن» ❖ لمنتصر القفّاش قد تكوّنت في الأساس في منطقة الشك والريبة والحيرة؛ هذه المنطقة المنظور إليها على أنّها (منطقة الإمتياز) للكتابات السردية الجديدة غير المحصورة في جيل بعينه ، وغير الواثقة مما هو مطروحٌ علينا بدافع المصادقة عليه والإيمان به. فإذا كانت المرئيات والمسموعات المعمّمة موضع تساؤل تشكّكي ، فإنّ «تفاعلنا» معها وتأثّرنا بها هما الحالة الوحيدة المصادَق عليها - غير أنّ نتائجها وإفرازاتها ليست بالضرورة صادقة إلاّ بالقدر الذي يُمكن للوعي لدى «صاحب الحالة» أن يتحقّق منها متفحّصاً ما حوله من جهة ، وبما يُمكن أن يجترحه من «حقائق بديلة» بالتالي ، من جهة أخرى.

كأنّ منتصر القفّاش في روايته «أن ترى الآن» إنّما يروي الاضطراب الضارب في الحياة المعاصرة لجيل عربيّ فقد ثوابت الماضي القريب ، مصوّراً له ، كواقعٍ خارجي ، بحسب الكتابة الجديدة وما تتّصف به منْ اضطراب هي بدورها . غير أنّ الفارق الجوهري بين الاضطرابين يكمنُ في أنّ «الاضطراب» الفنيّ في الكتابة هو اضطراب مدروس خرج من بيت الطاعة لسلاسة الكذبة «المفبركة» ، ليطرح أسئلته ولو على نحو مضمر ،

ولا يزعُم الراوي فيه / الكاتب له صفة «العليم بكل شيء» - بينما يدّعي القائمون على تسيير حياتنا المعاصرة هذا «العلم الكليّ» ، ويفرطون عقد المجتمعات بكافة بُناها ، مبعثرين لها بحيث يصعب إعادة تجميعها وفق نسقٍ أو أنساق مفهومة .

أن ننسى يعني ، لاحقاً ، أن نستعيد تاريخنا الشخصي بحسب قوّة الذاكرة وحيويتها . وكذلك (وهذا الخطير والمثير في الأمر) : أن نُعيد بناء ما مضى بحسب مشيئتنا المقموعة أصلاً : فما لم يكن بمقدورنا فعله داخل ذلك (التاريخ) ، نستطيع اختلاقه وموضعته (خارج) ذلك التاريخ كموازٍ له وكاستعاضة عنه وركيزة توازن! وهكذا يتحوّل الأمرُ برمّته إلى «كذبة صادقة» نتحايل بها على «حقيقة زائفة» : كذبة كُنّا صادقين في اختلاقها، وكانت غايتها إقامة الصواب مقابل الانهيارات والخراب والعماء : مقابل حقائق تقلب الموازين ، وترهن مستقبلنا لاحتمالات المجهول ، وتعمل على تشويهنا وتدمير علاقاتنا بأنفسنا أولاً .. ومن ثمّ ببعضنا .

وأن نتوازن يعني ، بما يتضمّن من معان ، ضرورة أن ندفن كذبتنا ، كأنّها لم تكن كذلك ، بل هيَ معطى من معطيات ما هو خارج ذواتنا ؛ وبذلك يُمكننا مواصلة

سيرة يومنا : يمكننا مواصلة التصدّي لبلادة هذا اليوم أو ، بحسب ميلان كونديرا ، لخفّته غير المحتملة.

ومع ذلك ، نحن أبرياء.

أجل . أبرياء بامتياز الكذبة الصادقة!

ومع ما يوحي ظاهر هذا الكلام بتناقض صارخ ، إلاّ أنّ قوانين الباطن منّا وفينا هي قوانين ليست خاضعة لـ «المنطق الشكلي» كما تعلّمناه . وإلاّ لماذا نكتب الرواية؟

❖ ❖ ❖

قيل مما قيل في الأمثال الشعبية :

«الكذب ملح الرجال»!

ونقول نحنُ : أوليست مجموعة «الأكاذيب» التي تنسرد بها الرواية ، هي الملح الذي تتأسّس عليه مبرراتها، فلا تفسُد ؟ فما بالنا ، والحالة هذه ، إذا كانت الرواية هي نحن ، عبر سعينا لأن نكتب فيها برؤى مضمرة؟

❖ ❖ ❖

من عملَ على تشويه الصور الفوتوغرافية لسميرة ووضعها بين الأيدي الغريبة ؟ أهو زوجها إبراهيم ، الراوي والشخصية الرئيسة في الرواية ، أم ثمّة من علينا اكتشافه والإشارة إليه من بين مجموعة الشخصيات؟

ولأنّ «أن ترى الآن» ليست رواية بوليسية تطرحُ لغزاً ينكشف في نهايتها ؛ فإنّها ، بالتالي ، السؤال المتروك لشتّى القراءات والمفتوح ، بالتالي أيضاً ، لشتّى الإجابات. وبذلك ، فإنّنا حيال شبكة من الاحتمالات.

من جهتي يطيبُ لي أن أرى أنّ إبراهيم هو من شوّه صورَ زوجته ، وأنّه ، بنصف وعي (وعي لئيم!) قد عمدَ إلى تركها تنسرب إلى أيدٍ غريبة ، وإلاّ : لماذا الرواية أصلاً ؟ فثمّة متعة خاصة ، مُلتبسة ، تجتاحه لهذه الحالة تتجلّى في (لامبالاته الباردة) رُغم هجر سميرة له - إلاّ في نادر التفاصيل ، وما محاولات إقناعها بالعودة إلى البيت بواسطة الخال سوى تكملة لـ «الكذبة» ببُعديها : الروائي الحَدَثي ، وبطمسها داخله هو كأنّما يعمل على استكمال تأثيث الطمأنينة المفقودة خارجه . أما السبب في فعل التشويه ، فرُبما يكونُ قابعاً في إيحاء رسوم المضاجعة الفرعونية لرجل وامرأة بينما الصغار يتفرّجون = (يرون) ويستزيدون مشجِّعين ! تلك الصور المرسومة ، التي كانت محظورة ، في الكتاب المُهدى لإبراهيم من صديقه المتقلقل هو أيضاً ، في وضعه العاجز عن إتمام خطوة الزواج . لمَ لا ؟ إذْ ليس من تفصيل روائي يُلقى هكذا ، من قبل الكاتب ، دون أن يحمّله معنىً أو إيحاءً أو إرباكاً ، ليكون «الاضطراب» كاملاً.

فهل كان إبراهيم توّاقاً إلى أن يرى (بفتح الياء) زوجته في الصورة بعد تشويهه لها كما هي ماثلة في داخله؛ أم أنّ يُرى (بضم الياء) خارج الصور الشوهاء لزوجته ـ كما لو أنّه بريء من حالة الخراب العامّة المحيطة بالجميع = خارجها ، رُغم كونه من ضحاياها.

.. لكنّه يكذب .

يكذب بخصوص عقد العمل الجديد في شرم الشيخ ، مثلما يكذب عن علاقته بسمراء نقيض زوجته وغير المتاحة إلاّ كمنصتٍ يسأل ويستمع ويسخر من المواضعات . ويكذب كذبته الكبرى لحظة تكبيره المبالغ به لصورة زوجته وتأطيرها وتعليقها في مدخل الشقّة : بحجم نافذة . والنافذة ، كما نعرفُ جميعاً ، تُشكّل مجالاً مفتوحاً للإطلال على الخارج ـ فهل بدأ إبراهيم يسعى للتعامل بواقعية مع هذا الخارج من خلال زوجته كغائبة دائمة عن البيت ، بحيث تستقيمُ عندها حياته ، ويبدأ من جديد؟ فالصورة ، في أحد معانيها ، تشكّل بديلاً أو تعويضاً عن صاحبها / صاحبتها : هي ضربٌ من ضروب استبدال الأصل .

❖ ❖ ❖

ليس ثمّة اكتفاء داخل الرواية ، وبذلك ليس ثمّة كفاية في قراءة واحدة ، وربُما أغامرُ مجتهداً : ليس ثمّة اكتفاء لدى منتصر القفّاش . فلو أُتيحت له إمكانية إعادة تركيبها وترتيبها ، أي إعادة تخليق الكذبة من جديد في طبعةٍ جديدة ، لما تردّد كثيراً . لكنّها باتت (محسوبة) عليه الآن ، حتى وإنْ أعاد طبعها ونشرها. لكنّه ، بالتأكيد ، سيفعل ذلك في كتابةٍ أخرى لرواية أخرى.

هوامش

❖ «أن ترى الآن» ، منتصر القفّاش ، دار شرقيات ، القاهرة ٢٠٠٢

حين تفكر الرواية العربية الجديدة في قضايا الكتابة الروائية

("حريق الأخيلة" لإدوار الخراط نموذجاً)

د. عبد المالك أشهبون- المغرب

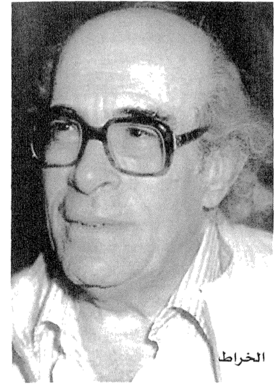
في البداية...

تنهض النصوص السردية لإدوار الخراط على مهيمنات كبرى، تشكل الخيط الناظم في مجموع أعماله الروائية، وهذه المهيمنات تشكل علامة فارقة ومميزة، تفصح عن جرأة أدبية لا تني عن مهاجمة المستحيل في قضايا الكتابة عامة، كما تشف عن جسارة حكائية في اتجاه البحث الحثيث عن جغرافيات سرية غير مستكشفة في تضاريس الكتابة. وعدَّته في ذلك هو اعتماده الدؤوب على وسائل تعبيرية أسلوبية طليعية؛ يتم فيها توليف كل هذا وذاك بنفس شاعري أخّاذ، مع نحت دقيق للغة كانت ولا تزال في أوج طزاجتها. حيث التعدد اللغوي يشكل استغراقا عميقا في لا وعي الشخصيات، وحفرا في جينالوجيا الشجرة الفرعاء للغة والثقافة الإنسانية. ذلك أننا واجدون، لا محالة، في كل متونه السردية كلا من: الإستيهامي والواقعي، الزمني واللازمني، المكاني واللامكاني Part Nul (أي: المكان الذي لا مكان له، الحضور الغائب، الواقع المتخيل)، الروائي والميطاروائي.

فإذا كان العديد من النقاد قد كتبوا - في مقاربة أعمال الخراط - في قضايا التخييل الروائي والفضاء واللغة الشعرية ...الخ، فإن ما لم يلتفت إليه هؤلاء هو كيفية اشتغال الميطاروائي في كتاباته؟ أو بمعنى آخر: كيف تفكر الرواية في آليات انكتابتها وفي طرق إنتاجها؟

أما المقصود بـ: «الميطاروائي» Metafiction، فإنه - كما تحدده لنا «باتريسيا ووو»(١) - الحدُّ الأدنى المشترك بين هؤلاء الروائيين يكمن في كون الكاتب «في الوقت الذي يبدع عالما متخيَّلاً، يقدم إفادات وتصريحات حول إبداع ذلك العالم المتخيل ذلك أن المسارين في تآزرهما ضمن الإبداع الروائي «يكسّران التمييز القائم بين «الإبداع» و«النقد»(٢).

فهل يمكن للرواية أن تزاول، بموازاة اشتغالها النصي، تفكيراً في «الروائي (Leromanesque)» أي نقداً وربما تنظيراً لمكونات العالم الروائي(٣) إذ يسبق أن طرح سؤال الكتابة من داخل النص الروائي التقليدي الذي حسم الأمر، حين اعتبر أن النص الروائي ذا موضوع واحد (هو: الحكي)، ولم يطرح سؤال الكتابة نفسه على ذاته لتحقيق النص المنسجم الذي يسعى إلى تقويض الخطاب الأحادي، الواضع الحدود والمتاريس بين الكتابة والقراءة، بين النظرية الروائية والكتابة الرواية نفسها... من هنا مشروعية طرح هذا السؤال المفصلي في سيرورة كتابات الخراط الروائية.



الخراط

هذا ما سنسعى إلى مقاربته من خلال مستجدات أسئلة الرواية العربية الجديدة بصفة عامة، ورواية «حريق الأخيلة»(٤) لإدوار الخراط بصفة خاصة، وذلك باعتبارها نموذجاً للمساءلة، ومتناً للانطلاق بما يوفره من إمكانيات ثرة وخصيبة في هذا المضمار. ما دامت هذه الرواية تسعى إلى تضمين مواقفها الخاصة من قضايا الكتابة والقراءة، بحثا عن آفاق جديدة تستطيع أن تستوعب، وبطرائق متقدمة تلك التحولات العميقة التي تعيشها الثقافة العربية، وأسئلة الرواية العربية الجديدة تحديداً.

يكتب الخراط وفق استراتيجية أدبية تشكل مدماك أعماله الإبداعية ككل، هذه الاستراتيجية تسعى إلى تحقيق نموذج النص المتعدد والمنفتح، حيث تشكل الرواية مجمع الأنواع الأدبية وغير الأدبية بعيداً عن النمطية الجاهزة والقالبية المتكلسة. فنحن، إذن، إزاء عمل لا هو بالتقليدي ولا حتى مصاغ بطريقة التجارب الروائية الجديدة التي قد يغرق أصحابها في تجريبية نمطية تفتقر إلى مفعول جمالي يسندها، ما دامت هي الأخرى باتت تقليدية، حين أصبح هاجسها الأوحد هو كسر التسلسل السردي أو السعي وراء التعقيدات في توظيف الزمن والتداخل الملغز للأحداث.

إن بحث الخراط عن الجدة والفرادة يطول محتوى كتابته وشكل إبداعه أو هما معا، فليس العمل المفتوح كاستراتيجية من استراتيجيات التجريب يريد الكاتب بلوغه لذاته، وإنما كتوسط بين قديم روائي بلغ حدّه الأقصى من التنامي وبين جديد روائي منتظر يتشكل وفق أنساق متحركة دينامية، متفاعلة مع المحيط الفني والثقافي العام.

وخلال هذه الصيرورة «تحقق الرواية بحثها الدائم والمتواصل عمّا يحقق «نوعيتها» كخطاب أدبي دائم الانفتاح والتحول في مواجهة التحولات التي

يزخر بها العالم المعاصر»(٥).

من هذا المنطلق الأساس، يحق لنا أن ولوج أفضية: "حريق الأخيلة" الروائية حتى لا نتوهم البحث عن الرواية الخالصة، والمحمية من كل اختراقات الأنواع الأدبية أو غيرها من الفنون التعبيرية الأخرى. ففي هذه الرواية تشتغل كل أنواع فنون القول، كالرسالة والمذكرة واليومية والقول التاريخي والسياسي والوثائقي، إضافة إلى حكاية الحكاية وتجليات القول الشعري وهذا النوع من «الفوضى المنظمة» في تركيب القول الروائي وتضيده، ينسجم مع تصور إبداعي للخراط، وفلسفة شاملة للوجود كما الكتابة، لا يني يفصح عنها في ثنايا عمله الأدبي هذا لخلق حوارية محتملة مع قارئ محتمل. فهو لا يستريح لنمط كتابي محدد، ولا لقوالب شكلية مسبقة.

هذه «الفوضى المنظمة» تخلق في المحصلة الأخيرة نظاماً داخلياً هو ما يوفر للبناء الروائي تماسكه وهارمونيته وتنوعه، ويمكن القارئ الحصيف من وحدة الخيوط الباطنية العميقة التي لا تلمسها القراءة السطحية، ومن ثم فالرواية تشيد حبكتها الخاصة، وتشويقها المتميز على ضوء هذه الرؤية الإبداعية العميقة.

١. الكتابة الروائية من منظور ميطاروائي

من أجل الإسهام في بناء التغاير الخلاق، وحرصاً على تجديد دماء الرواية العربية، وفتح كوات جمالية في بنائها، بواسطة آليات الكتابة «عبر النوعية» والتي تجعلنا بالفعل نتحدث، بارتياح كبير، عن خصوصية الكتابة الروائية لدى إدوار الخراط من خلال تحققاته النصية النوعية.

فحتى في بدايات كتاباته الأولى كان الروائي يضيق ذرعاً بما هو نمطي، ويتبرم من القوالب الجاهزة للقول الروائي، وهو ما يروم أن يسريه إلينا على سبيل التذكير والإخبار: «وأحب أن أنهي اليك بعض أنباء.. قد تهمك..لست أدري ماذا حدث لي..حتى أصبحت أكتب الآن قصصا صغيرة.. وقطعا شعرية منثورة..على نمط عجيب لم أعهده في نفسي (...) لا أستطيع سوى الكتابة مرة واحدة فقط..وأحس بضيق شديد..وملل قاتل..حينما أحاول أن أنسخ منها صورة ثانية»(٦). فالكتابة من منظوره بحث في الأكوان الغريبة، وتنقيب عما هو مجهول، واستشعار لظمأ دائم، واستشراف لما وراء الحجب التي تعوق الرؤيا أو قد تضببها.. فهو، بالتالي، يحس بالشوق الدائم إلى ما وراء المفكر فيه.. وما ينفك يحفر لا في كل الأفضية النائية في ذاكرة الإنسان، باحثاً عن فكرة شاردة، وإحساس طريف، عله يشعره بمعنى جديد للحياة، أو يجعل للعيش مذاقاً آخر أكثر ارتباطاً بعالم الإبداع الذي لا نهاية له.

أما عن زمن الكتابة، فيحرص الخراط على ضرورة تمثل مفهوم الديمومة أو الزمن المستمر كشرط أساس لولوج مغاور الكتابة الروائية لديه. فنحن، في هذا السياق، أمام عملية مراوحة بين الزمن الماضي والحاضر، وإمكانيات استشراف المستقبل على ضوء ما سبق. فخيط الكتابة عنده يشكل امتدادا لا قطائع فيه، ولا مراحل تتتالى وتتعاقب. إذ تنهض الكتابة الإبداعية لديه على استراتيجية ربط السابق باللاحق، على افتراض أن الحكي ينبني على أساس دينامية الاتصال والتواصل بين الماضي والحاضر، بين القديم والجديد.

كما أن التركيز على الزمن الداخلي (الارتجاع/الزمن النفسي) هو تركيز على الزمن النفسي للذات وللشخصيات، فيجيء عرض الأحداث مرة بموضوعية وأخرى من وجهة نظر ذاتية، يدل ذلك على مدى حميمية التفاعل الوطيد بين الكاتب وهذه الشخصيات، على الخصوص وأن هذه الشخصيات لها وجود خاص في حياة الخراط الحميمية، مثلما أن استدعاء الزمن الخارجي كان منشداً، كذلك، بقوة إلى أحداث لها حضور عميق في ذاكرته السير ذاتية، فهي شخصيات لها أكثر من علاقة بالمشروع السياسي اليساري المحبط، وبالصداقات التي ترتد إلى أزمنة الصبا، وتحيل على مراتع الشباب بكل خصوصياته.

يحرص الخراط على ضرورة تمثل مفهوم الديمومة أو الزمن المستمر

ويمكن التوقف عند البعد التسجيلي في استحضار الروائي لكل من الرسالة، اليومية، وقصاصة الأخبار... يقول في هذا المضمار: «هل أستطيع أن أقرأ هذه الخطابات الآن للمرة الأولى ربما بعد نصف قرن، دون أن أحس أنني ما زلت أكتبها، وما زلت أتلقاها؟

أكتبها، أو تكتب لي.

ابتعاث هذه الرسائل من جديد، أقول لنفسي ليس تاريخا ولا استعادة تذكر...ألم أقل لك ذلك أكثر من مرة، حتى الملل، لكني لا أمل من تكراره.

إنه كتابة من جديد، بل كتابة جديدة، ولعلني لا أجرؤ أن أكتبها الآن، خشية من عاطفيتها المسرفة ...»(٧) .

ولجعل مفهوم الكتابة لا زمنياً وخارج التحقيبات يردف السارد قائلا: «أكتبها، أكتبها، سوف أكتبها، كان ينبغي أن أكتبها، لم أكتبها، لن أكتبها، لم يكن يجب أن أكتبها، وقد كتبتها، هأنذا بكل الأفعال..»(٨) .

إن جل أعمال الخراط يشكل رافعتها الإبداعية :البحث في المنسي الذي طمر مجموعة من الأحلام المجهضة، أو الجميلة التي تشكل البؤرة الأساس للمتخيل الروائي، والتي تلغي التذكر المطلق لتستحضر مجموعة من الخيالات والظلال والأصداء والبقايا، وما ترسب وعلق بأقاصي الذاكرة. فمن لا ذاكرة له لا خيال له، ولأن الذاكرة تحمل الكثير: التاريخ، الإبداع والأحداث فإن تحقق عناصر الذاكرة نصياً، يستدعي مجموعة من القضايا تتعلق بالصياغة والاستقبال الأدبيين، «فهذه الانفعالات دائما تفلت من القلم وتطير منه ومهما حاول دائما الإمساك بها

ووصفها، فهي تغافله وتتسرب من بين أصابعه..بنفي الخفة والغموض اللتين تتصف بهما هذه المشاعر كخواطري، شرود خبيثة، دائما تلوح وتغري، ودائما تختفي سراعا ويدون أن يشعر المرء. دائما أحاول أن أدوِّن ما يدور بخلدي هنا، ولكن عند الكتابة يتبخر كل شيء، ويهيم الفكر في وديان مديدة، وقد تعاود الخواطر القديمة الظهور، ولكن لتختفي ثانية، كأنما تبتسم في سخرية وإشفاق من هذا الشخص التعس..تعس..؟»(٩) .

هكذا لم تعد الإشارة إلى الواقع (حدثا، أو ظاهرة سياسية أو اجتماعية) يحيل على ذلك التصور التقليدي المرتهن إلى الوهم المرجعي كما ساد في الرواية العربية التقليدية، بل هناك مستويات أخصب في تحديد مفهوم التسجيلية عند الخراط وغيره من المبدعين الحداثيين. حيث لم يعد الروائي يعتني بالحدث التاريخي لما يحمله من دلالة في الواقع السياسي فقط، بل كرؤية للكاتب وحمولة نفسية تلف هذا الحدث، وتجعله يبرز كعلامة/منارة من بين ملايين الأحداث التي تختزنها الذاكرة، ويكتب لبعضها البروز والآخر يبقى دفينا مطمورا.

٢ . إدوار الخراط: الروائي والناقد

تستدعي الرواية، عادة، محفلين أساسيين من أجل خلق فضاء نصي للحوار والتفاعل المنتجين؛ فهناك المسرود له بصفته قارئاً ضمنياً في سياق بروتوكول القراءة وسارداً مؤلفاً يستحضر المسرود له قصد إشراكه في هموم وقضايا الكتابة عامة والرواية على وجه الخصوص، وعبر هذه القناة التقنية يتسنى للمبدع استعراض الهواجس الكتابية التي تؤرقه، مبرزاً وجهة نظره من بعض القضايا الخلافية، والنقاط العالقة التي قد تخلخل بروتوكول القراءة، وتتسبب في توتر العلاقة الإبداعية بين المؤلف وبين المتلقي، منطلقاً في ذلك كله من بديهة شهيرة مؤداها أن المبدع هو أول ناقد لعمله.

ففي كثير من الأحيان نجد نوعاً من التصادم بين أنواع من القراءات: قراءة النقاد للرواية وقراءة المبدع لرواية مبدع آخر، في حين تحقق قراءة الروائي لروايته طفرة نوعية في مجال الاستقبال الأدبي، وفي تجاوز حدة التصادم بين المبدع والمتلقي. والجديد الذي يميز إدوار الخراط ويشكل الموضوع اللافت للانتباه هو أن الرواية تمكنت من أن ترد الاعتبار إلى نفسها أولاً: لأن حضور هذا الخطاب الميطاروائي منصهر ومنسجم في نسيج النص الإبداعي، ولا تبدو عليه أي علامة الفرض أو الإقحام القسري، وثانياً: هذه النصوص الميطاروائية متفاعلة ومتحاورة ومتجاورة مع/وفي النص المركزي من أجل المساهمة في توليد التساؤلات الجمالية والتعبيرية حول أسئلة الكتابة والقراءة، ونوع الجدل الحاصل بينهما.

فالنشوة الإبداعية في الرواية الجديدة متحققة على اختلاف مستوياتها، لكنها تظل دائماً مقرونة بالحرقة، حرقة أسئلة الكتابة التي تلازم الروائي وتؤرقه؛ فالموضوع الميطاروائي يشكل، بالتالي، فضاء بكراً وفسيحاً في الرواية العربية. فالقراءة المنتجة المعول عليها في مثل هذه النصوص، مدعوة إلى استنفار كل المهارات والحواس باعتبار القارئ المبدع هو استراتيجية نصية موسومة بقدرات معرفية وتخييلية لها فعلها في ترهين المؤلف السردي وتحقيقه.

وفي هذا الصدد، لا يخفي الخراط تبرمه من التفتيش المهووس الذي يبتغيه بعض النقاد والقراء، وهم يقتفون أثر السيرة الذاتية في نصوصه الإبداعية، من خلال بعض الإحالات المرجعية التي قد توحي بالتطابق مع سيرة الكاتب الحقيقية. وكأننا به يدعونا إلى التحرر من قفص السيرة الذاتية الضيق، بكل ما تفرضه من مواثيق صارمة للقراءة، والخروج إلى عالم الرواية الأرحب، الذي لا تحده حدود، ولا تسيجه أعراف ومواثيق: «وسوف أذكر الرجل الذي كان فارع الطول، ومهيبا، حنونا أيضا بشكل ما، هل كان بالفعل عم صديقي بطرس طانيوس، أم خاله،أم قريبا وثيقا، نسيبا للعائلة مثلا، ماذا يعنيني أو يعنيكم من التوثيق والتدقيق؟»(١٠).

لا يخفي الخراط تبرمه من التفتيش المهووس الذي يبتغيه النقاد والقراء

وهو يحاور المتلقي المدفوع بفضول البحث عن السيرة الخالصة للكاتب، لا يتورع عن الدخول في حوار مباشر مع أحد نقاد أعماله في موضوع الذكورة والأنوثة، وقبل تطارح الموضوع يحرص على رفع كل لبس أو شبهة في طبيعة العلاقة بين الخراط كشخص من لحم ودم، وبين ميخائيل كشخصية روائية متخيلة تستحضر في مجموعة من أعماله وعلى رأسها"رامة والتنين" و"الزمن الآخر"، يقول الخراط في هذا الصدد: «صحيح أنني لست ميخائيل ولكني شبيهه ورصيفه»، ويشرع بعدها مباشرة في إبداء وجهة نظره الخاصة: «أذكرك بما قال جمال شحيد عني في مقال له لم يصلني إلا جزء منه ولا أعرف متى ولا أين نشر: (إنه يطرح إشكالية الذكورة والأنوثة دون تحيز للذكورة، لا بل يرى في الأنوثة الطبيعية المتوازية سمات إيجابية تتفوق على بطريكية الذكورة التقليدية).

ليست المرأة عندي إلهة ولا جارية.

ليست قنيصة، وليست صيادا.

ليست موضوعا، ولا تمثالا ينفث فيه خالقه الحياة، ويهوى ما صنعت يداه.

ليست أما بديلة يهرع اليها طفل مذعور ملهوف وليست طفلة يحنو عليها أب جهم الحنان...»(١١).

لا شك أننا بصدد مقاربات تضمّن ولا تصرِّح، توحي ولا تقر، ترمز ولا تحدد فليست المرأة عنده هي تلك الإلهة التي تلهم على قول الشعر (ربة الشعر) وليست غزالا نافرا في مغامرة صيد برية، ولا هي نظير إيقونة «بجماليون» كما تخيلها نحات الميتولوجيا اليونانية هذا، كما لا تشكل موضوع العقد النفسية الشهيرة (أوديب أو ألكترا)، إنها، باختصار شديد، امرأة لا يستطيع الواقع الضيق أن يستوعبها فجاء تحققها في فضاء الكتابة ليرقى بها إلى عالم

الخيال الأرحب مما يجعل من عملية تلقيها تتميز لدى القارئ بنوع من الإبهام والغموض. إنها، كذلك، امرأة ينجزها خيال الكتابة بامتياز، «حتى وإن كان فيها شيء من ذلك كله أو بعضه، كما يكون شيء منه علاقتها بالرجل، على ألا تحل هذه البدائل محل علاقة النديّة والمشاركة حقا أمام أهوال الجمال وملالات الحياة، والمحن والسعادات الصغيرة والكبيرة التي يضفر منها نسيج الأيام»(١٢).

وعلى هذا المنوال، نجد أنفسنا إزاء ضرب جديد، من ضروب القول الروائي، وهذه المرة نحن أمام فرادة تتمثل في تلك العلاقة الحوارية القائمة بين الروائي، والميطاروائي في نسيج إبداعه هذا. إذ لا يستحضر الخراط على لسان السارد، القولة النقدية فقط بل يثبتها، وينسبها إلى الناقد جمال شحيد، وبعدها يفتح، بعد ذلك، حوارا مباشرا حول فحوى القولة ومغزاها، مبديا وجهة نظره الخاصة في قضايا الذكورة والأنوثة عبر قناة الرواية، والتي شكلت الفضاء الفسيح والمطاط الذي يستوعب كل الأنواع الأدبية وغيرها ويصهرها في عمق كتابته الروائية. كما مكن العنصر الميطاروائي الروائي في حق الرد على الناقد السوري جمال شحيد، ولكن هذه المرة في سياق خطابه الروائي لا عبر قنوات الجرائد والمجلات وغيرها، وهذا ما حدا بالخراط إلى ضبط هذا الأمر عن طريق ابتكار «الكتابة عبر النوعية»(١٣) كمفهوم عام يحترم المنطق التفاعلي لكل فنون القول، ويبرره في إطار حساسية فنية جديدة تنظيرا وإبداعا.

وأخيرا نجدنا مع "حريق الأخيلة" في خضم لجج من الأسئلة التجنيسية المتعددة لتوصيف هذا العمل الإبداعي. ذلك أن العديد من الروائيين يعترفون بصعوبة وسم الجنس الأدبي لأعمالهم الإبداعية بشكل صريح، فهذا جمال الغيطاني استطاع أن يحسم في وسم عمله الأدبي المتميز بـ: "التجليات"، وتخلص من حيرة تصنيف كتابه الذي يتقاطب فيه الروائي بالسير ذاتي، كما آثر إحسان عباس في: "غربة الراعي" اعتبار عمله «سيرة ذاتية»، وهو نفس السبيل الذي سلكه هشام شرابي في كتابه "صور الماضي". أما عبد الله العروي في "أوراق"؛ فإنه لم يرغب في تسميتها رواية و لا سيرة ذاتية، بل سماها «سيرة إدريس الذهنية» على اعتبار أن صاحبها يولي أهمية قصوى للجانب الذهني والنظري، فإننا مع"حريق الأخيلة" نصطدم بتصنيفها في جنس الرواية إلا أن هذا التجنيس لا يمكن اعتباره إلا تحايلا على أفق انتظار القارئ التقليدي، فهو تجنيس تشويشي أكثر منه تحديدي، لأنه حالما ننتهي من قراءة الرواية في تحققها النصي نصاب بخيبة أمل، ذلك أننا نجدنا أمام رواية سيرة الكاتب الذهنية والإبداعية. مما يحثنا على اعتبارها عملاً مكملا لكتاب الخراط الذي يدخل في نطاق سيرة الكاتب الذهنية ألا وهو كتاب: "مهاجمة المستحيل: مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة"(١٤). فالرواية، من هذا المنظور، تثير مجموعة من الأسئلة التي لا تنتهي بانتهاء القراءة، بل ربما تتضاعف وتحتد، فالنص يحتاج إلى قراءات متعددة ليسلم مفاتيحه، وتنفرج مغاليقه.

وهذه الأسئلة وغيرها هي عنوان القلق الإبداعي الذي تتميز به كتابات الروائيين الحداثيين الجادين عموما، وهي الأسئلة ذاتها التي تروم تطوير فهمنا للذات الكاتبة من جهة وللكتابة الأدبية من جهة أخرى، وبهذا الصنيع الفني نكون قادرين على تجديد أسئلتنا الأدبية والفنية وكذا رؤيتنا للعالم. فما أكثر الأسئلة المباشرة أو غير المباشرة التي لا زلنا في حاجة إلى التذكير بها وبأمثالها، لخلخلة استراحة وطمأنينة الذائقة الأدبية التقليدية في عالمنا العربي، لعلها تستفيق من حالات الخدر الأدبي الذي أصابها ردحا طويلا، من أجل قراءة جديدة تليق بمقام الرواية ذات المنحى الحداثي والتي لا تكف عن إثارة الأسئلة عوض تقديم الأجوبة، أو إرضاء الجمهور بسخافات الحكي المجوج، بقوالبه الجاهزة والتي عفى عليها الزمن.

هوامش الدراسة:

١- Patritia t a Waugh : A Metafiction, the theory and practice of self ` conscious fiction S,Mathuen,London and New-york, 1984.

٢ ـ سعيد يقطين: "الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب"، مجلة: "مواقف" العددان ٧٠ / ٧١ شتاء / ربيع ١٩٩٣، ص: ١٩١.

٣ ـ رشيد بنحدو: "حين تفكر الرواية في الروائي"،مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، مركز الإنماء القومي، العدد المزدوج ٦٧ ٦٨، غشت يوليوز، ١٩٨٩، ص ٣١.

٤ـ إدوار الخراط: «حريق الأخيلة» (رواية)، دار ومطابع المستقبل، ط ١، (١٩٩٤).

٥ـ سعيد يقطين: "الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب"، مرجع سابق، ص: ١٩٢.

٦ـ الرواية نفسها، ص ص: ١٤٩ـ١٥٠.

٧ـ الرواية، ص: ١٦٠.

٨ـ الرواية، ص: ١٦٠.

٩ ـ الرواية: ص ص: ١٧٠ ١٧١.

١٠ ـ الرواية، ص: ١٤٢.

١١ ـ الرواية، ص ص: ١٥٢ ١٥٣.

١٢ ـ الرواية، ١٥٣.

١٣ ـ يحدد الخراط ما يسميه بـ: «الكتابة عبر النوعية» كالآتي: «هي الكتابة التي تشتمل على الأنواع التقليدية،تحتويها في داخلها وتتجاوزها لتخرج عنها، بحيث تصبح الكتابة الجديدة في نفس الوقت «قصة مسرحا شعراً» على سبيل المثال مستفيدة أيضا، أو أحيانا، من منجزات الفنون الأخرى، من تصوير، وموسيقى، ونحت، وسينما، ومعمار. أي أن هناك نوعاً من«التملك الشعري» للبنية السردية، في القصة القصيدة، ولكنه لا يسود، ولا يجرف أمامه عنصر السرد».

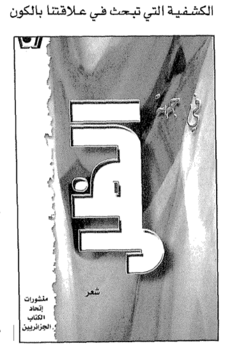
ـ أنظر كتاب الخراط: "الكتابة عبر النوعية"، دار الشرقيات الطبعة الأولى، ١٩٩٤، ص: ١٣ .

١٤ ـ إدوار الخراط: "مهاجمة المستحيل، مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة"، منشورات دار المدى للثقافة والنشر، ط: ١، ١٩٩٦.

الطاقات الإيحائية في النص الشعري الجزائري المعاصر

ناصر لوحيشي - الجزائر

ربما كان من المنطق الواضح ان تأخذ الاشكال الادبية الفنية في هذا العصر منحى آخر وتصطبغ بأصبغة جديدة مغايرة بعد أن تعقدت الحياة وتشابكت خيوطها.. ولذلك ألفينا اساليب التعبير التقريرية منكرة مستهجنة. ومن ثم بدأ البحث عن المسالك التي تسلم الإنسان الى ما يدفع عنه السأم والملل. ولا ريب ان الشعر من ارقى الاشكال الادبية وذلك بما يتضمنه من طاقات تعبيرية وامكانات متجددة أهمها المجاز والايقاع. فالشاعر حين يندمج في الأشياء ويضفي عليها من أحاسيسه ودواخله يخرج لنا عملاً أدبياً جديداً، على الرغم من أنه يمتاح من اللغة مفردات والفاظاً تكون في الغالب مألوفة متداولة ولكنه يشكلها تشكيلاً مغايراً ويصبغها بألوان مجازية(١) ويركبها تركيباً ايقاعياً موسيقياً تزكو به الدهشة والنشوة. ولما كان الشعر «جوهر الرؤيا الكشفية التي تبحث في علاقتنا بالكون



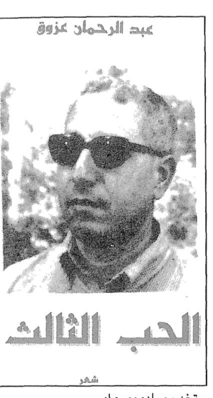
وتقرب صلتنا فيما تتخذه المعرفة البدئية بالمعرفة الوجودية، الأمر الذي يدفعنا الى تفجير السؤال الناتج عن القلق المفعم بالصدى»(٢) كانت اللغة الوصفية المنطقية قاصرة عن الاستجابة لرغبات الذوات ومطامحها.

ولعلّ هذا ان يكون السبب في جعل اعناق انصار اللفظ تشرئبّ، وقلوبهم تبلغ الحناجر وهم يعلنون أن الشعر «صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»(٣) فلقد آثر هؤلاء اللفظ لأن اللفظ عندهم «أغلى من المعنى ثمناً واعظم قيمة واعز مطلباً فإن المعاني موجودة في طباع الناس يستوي الجاهل فيها والحاذق ولكن العمل على جودة الألفاظ وحسن السبك وصحة التأليف»(٤).

والحق أن الفصل بين اللفظ والمعنى مجافاة وتباعد عن المرامي المتوخاة والمقاصد المبتغاة، إذ أن «اللفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه»(٥).

وإذا احكم اللفظ وسبك فأُحسن تهذيبه وترصيفه وابتذل المعنى وسفل، هبط الشعر وخرج عن دائرة النفع والخلود.

فالإبداع كما يرى عبد الملك مرتاض وأكفاؤه، عملية كلية لا تتجزأ ولا انفصام لها. ولذلك ينبغي أن تكون النظرة الى النص الادبي نظرة شمولية ما استطاع الدارس أو الناقد الى تلك الشمولية سبيلاً(٦). لقد تبدلت رؤية الشاعر المعاصر، وتحولت كتاباته الى رؤى خاصة هي في الظاهر مجزأة، ولكنها متكاملة



تخدم مراده ومرماه.

وحدّهما اضاءة جوهر العالم وتأسيس الممكن وتقديم المواقف المناسبة، التي تؤشر حدود حساسيته وقدرته على تخطي المتداول، وتجاوز الساكن المألوف، والابتعاد عن الأشكال السطحية التزينية(٧).

فالشاعر كما يرى ألن تيت «مسؤول عن الفضيلة التي تناسبه كشاعر مسؤول عن قمّته الخاصة، مسؤول عن سيطرته على زمام لغة لها نظامها، لا تتحاشى الوصف الكامل للحقيقة يحملها إليه وعيه»(٨).

لقد أدرك الشعراء الشباب - عندنا في الجزائر - هذا وهم يحاولون تمثله عامدين الى التجريب والكشف، وقد لاحت بعض الأسماء منذ أكثر من عشر سنوات في سماء الجزائر تلوح بمنديل الغد الممكن والفجر الباهر.

ونظرة هؤلاء إلى جوهر الكلمة ووظيفتها، لم تعد تلك النظرة العرجاء الكسيحة التي تحجبها أردية الشعارات وتحيط بها من كل جانب. إذ أن هناك فرقاً بين من يعبر عن الغيوم العابرة، وسحاب الصيف المسخر في السماء ومن يعبر عن رؤى كونية أبدية أزلية، لا تسعها الأمكنة ولا تشملها الأزمنة.

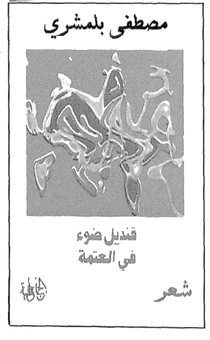
ومن هنا كان موقف الشعراء الشباب موقفاً آخر، حيث ان الكثير منهم وعى طبيعة المرحلة وادرك ضرورة إعادة تركيب الموروث وبعثه من جديد، بعثاً يوائم الراهن ويتناسب ومقومات الوجود(٩).

هذه الوجوه الشعرية كانت تعمل حقاً على «تأصيل الإبداع انطلاقاً من موروثنا الحضاري بعيداً عن اسفاف العبثية والطرح الأخرق»(١٠).

وحين يذكر الموروث الحضاري وارتباط المبدع الجزائري به، فإن ذلك لا يعني ابداً الاجترار واللوك، فشاعرنا أصبح مهموماً بصوغ ذلك الارث واخراجه الى الآخرين في شكل فني راق يتقاسمه الإيحاء والتجدد والتأويل، فأغلب النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة امست مميزة بطاقات دلالية جمة، حيث تكثيف المعاني ومفارقة المرجع ونأي عن المقاصد المألوفة وانتشار عبر افضية لا حدود لها. ثم ان الطاقات الإيحائية في تلك النصوص اصبحت تشكل وفق ما يحدث في جوفها من تداخل وعدول وانزياح(١١) عن الاصل، ولا شك ان الشحن الدلالية والطاقات الإيحائية تتولد عن استخدام المجاز. وقد رأى القدامى ان المجاز «ابلغ من الحقيقة واحسن موقعاً في القلوب والأسماع، وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ ثم لم يكن محضاً فهو مجاز لاحتماله وجوه التأويل»(١٢).

فإذا كانت بلاغة الشعر كما يقول - أبو حيان التوحيدي - «ان يكون نحوه مقبولاً والمعنى من كل ناحية مكشوفاً، واللفظ من الغريب بريئاً والكناية لطيفة»(١٣). فإن بلاغة التأويل «تحوج لغموضها إلى التدبر والتصفح»(١٤). ومن ثم فإن الوظائف الابلاغية والتأثيرية والجمالية لن تتحقق الا بتضام كل البلاغات ونعني بها: بلاغة الشعر، وبلاغة التأويل، وبلاغة الإشارة، وبلاغة الإيماء، فإذا جئنا إلى التأويلية الفيناها كما يقول عبد القادر فيدوح وقد اصبحت «تشرك القارئ في تعميم طرائق وظائفها الدلالية المعتمدة على تنوع المعارف المتميزة، وبذلك انفلتت.. الى اطلاق العنان للمجمل العام من أبعاد المعنى وفق بناء تسلسل الأفكار، في اندماجها النفسي مع المعطى الخارجي بمقدار ما تتقبله الوظيفة العقلية لدلالة التأويل بواسطة الخيال الذي يمنحنا خصوصية حرية التحرك»(١٥).

وهو الأمر الذي جعل الصورة الشعرية الفنية المعاصرة تتخطى حدود الوصف والمجاز فهي لم تعد «تتشكل من علم البيان والبديع فقط بل أصبحت تحتوي على بعث الفوارق والمتناقضات



والصياغات الجديدة التي تحتوي على اشتقاقات جديدة وعلامات ورموز وسيمياء وموسيقى وعاطفة»(١٦).

والمعلوم اننا نجد في نصوص شعرائنا الشباب ما يؤكد هذه المسألة، وإن لنا في شعرية هذا الجيل الجديد ما يبرهن على البنية العميقة للمتغير بالسؤال، وما يعيد الصلة بين النص وافرازاته»(١٧) وربما كان ذلك نتيجة الغربة التي يحياها الشاعر عبر مستويات مختلفة.. ظاهراً وباطناً.. وقد أوحت اليه هذه الغربة تراتيل حزينة كشفتها مجموعة يوسف وغليسي الشعرية الموسومة بـ«اوجاع صفصافة في مواسم الاعصار» وهو القائل:

رحل الفؤاد من الفؤاد إلى الفؤاد
فجنى الساهد وأنا غريب / في وحدتي
وأنا وحيد / في غربتي
الشعر معتقلي... /
والشعر معتقل في سجن افكاري
والحزن مصلوب على أوتار شعري
تعبت خطاي من التسكع والنصب
تعب الفؤاد من الوصب
تعبت حياتي من حياتي يا حياتي
تعب الفؤاد من التعب(١٨)

ربما بدت دلالات هذا المقطع واضحة معلومة عند أول قراءة بسيطة المنحى، لكن القراءات المتأنية المتفحصة تكشف نقيض ذلك اذ ان الشاعر يوسف وغليسي عمد الى طرائق التلوين التصويري والتلوين الايقاعي مازجاً بينهما قاصداً الى الترديد لا الى التكرار.

فلفظة «الفؤاد» و«حياتي» مثلاً تتخذان دلالات مختلفة بعيداً عن المألوف والمتداول.. ولو كان الأمر على غير ما نزعم، لأخذنا الشاعر بتقديمه كلمة «رحل الفؤاد» على قوله «تعب الفؤاد» فالمنطق يقتضي ان يكون الرحيل بعد التعب.. بيد أن شاعرنا لا يقصد إلى ذلك

- ومـا ينبـغي لـه - لأن «الزام الخطاب بمسألة القصد الواحد تجعل الإشارة اللغوية فيه محدودة الأبعاد، معاقة وقاصرة عن أداء وظائفها الجمالية والانفعالية الشعرية»(١٩) ولا ريب أن ذلك الترديد اللغوي والتنويع الإيقاعي قد أكسبا المقطع التعدد والإثارة.

فطغيان بعض الحروف والأصوات (كالباء، الحاء، العين، الصاد، التاء...) وتنويع الإيقاع حيث امتداد تفعيلة الكامل وانتشار الدلالات كل ذلك يشد المتلقي.. ويثبت له أن «العنصرين التصويري والموسيقي، المكاني والزماني، المتأني والمتعاقب، البصري والسمعي متلازمان معاً في فن الشعر، ولا يمكن فصم أحدهما عن الآخر»(٢٠).

ولقد ظل الشعراء الشباب الغرباء يحلمون بريح صرصر عاتية تعصف بهذا العالم الموبوء وتهز أركانه.. وقد عبر عن ذلك يوسف وغليسي نثراً وهو يقدم قصيدته «سراديب الاغتراب»(٢١).

إنها الغربة الأزلية التي يحياها هؤلاء والتي جعلت كل شاعر كما أعرب عن ذلك صاحب ديوان «السفر الشاق» نور الدين درويش:

كالطير أبحث في الوجود
عن الوجود(٢٢).

ولعل هذا الشعور هو الذي دفع عقاب بلخير إلى سؤال مستطيل وهو «مسافر في الكلمات» يبغي إهداء وطنه كلمة أبدية فقال:

هل من الشوق يسقط هذا المطر
ومن الذكريات يجيء الغسق...؟!
سائلاً عن عيون تدلت بأوراق زيتونة
في حقول الشجر(٢٣).

ان هذا المقطع ينتشر عبر فضاء رحب من المعاني ويمتد عبر مسافة إيحائية تتوارى خلف «هل» التي تعقبها صورة حية مركبة، وقد حوت جملة من مفارقات (الشوق - القمر - الذكريات - الغسق..)



والشاعر هنا لا قدم معنى بقدر ما يدفعنا إلى لذة السؤال ونشوة البحث... وإحداث الأثر.. ذلك أنّ الكلمات الشعرية الموقعة كما يقول الغذامي «ليست سوى دموع اللغة والشعر ليس سوى بكاء فصيح والبكاء ليس معنى ولكنه أثر كما أن الدموع ليست معنى وإنما هي أثر»(٢٤).

وهنا الذي يميز شعر عقاب بلخير ولنقرأ له:

ها هنا سارية الأقمار والضوء على الخدين هيمان وهذا الورد



سكران بماء الراح يسقينا
وتأتينا الخيول السبع في خفق
فنركب(٢٥).

وهنا تتداخل عناصر الصورة التي يغلب عليها الطابع الحسي مشكلة رؤية شعرية فريدة هي نتاج التقابلية والثنائية (الأقمار، الضوء، الخدين، هيمان، الورد، سكران، الخيول...).

كما أن هناك تراكيب يطول بنا المقام لو أردنا ملامسة دلالاتها الأولى ومن هذه التراكيب:

- الضوء على الخدين هيمان
- الورد سكران
- الخيول السبع

فالمؤكد أن كل قارئ يستأثر بدلالة معينة عند قراءة هذه «الجمل» ولا يمكن لأي أحد أن يلغي ما يبلغه الآخر، وبذا تتعدد المعاني وتتسع الدلالات، وظهير ذلك السياق الشعري العقابي، وقد تمكنت الذات الشعرية من إحكامه ولحمه لحماً ينسجم مع المساق النفسي عن طريق «غرابة الصورة» وتناقض أجزائها والإيقاع الملون، أو ما كان يسميه القدامى: المشاكلة والمضارعة.

وقد وضح في قول عقاب: (على الخدين هيمان، وهذا الورد سكران، بماء الراح يسقينا، وتأتينا...).

لذلك رأى الأستاذ الطاهر يحياوي في تقديمه «السفر في الكلمات» ان عقاب بلخير «ما ينفك يتداخل النسيج الشعري عبر قصائده، حتى لتشعر أن القصيدة دنيا متداخلة، وخرائط متشابكة وهو يلحم أمداءها في قدرة عجيبة، لقصائده أكثر من نافذة وباب»(٢٦).

لقد بدا لنا ونحن نتصفح بعض النصوص الشعرية لمجموعة من الشباب، ان الشعور الحاد بالغربة هو الذي كان يدفعهم إلى تمثل الارث الفكري الحضاري السالف، وتوظيف كل ما

يخدم تجاربهم ويكشف رؤاهم، وقد وجدوا في بعض الرموز والأساطير ما ينقل دواخلهم ويبلغ مواقفهم تبليغاً حياً موحياً مميزاً.

ومن تلك الرموز والأساطير التي طبعت المعجم الشعري عند هؤلاء (العنقاء، المئذنة، سدرة المنتهى، يعقوب، يوسف، نوح، سيزيف، قابيل، الحسين، الإسراء والمعراج، الأنصار والمهاجرون، يثرب، كربلاء، المسيح، أهل الكهف، خالد) الى غير ذلك.

فالعنقاء مثلاً تتخذ أشكالاً متعددة فتارة يكون هذا الرمز / الاسطورة، الذات الشعرية نفسها وتارة أخرى نجده يرتبط بحلم من أحلام الشعر.

فمحمد توامي صاحب ديوان «غيم الى شمس الشمال» يقول:

كما العنقاء يمضي ويستوي

تحت أشلاء السنين(٢٧)

وهو يتحدث عن حلم الشهيد ويقرأ آي الليل، ويقول نور الدين درويش:

إني كما العنقاء أولد كل عيد(٢٨)

وهو بذلك يكشف أزلية التحدي وأبديته وديمومته.

وها هي عنقاء يوسف وغليسي تأخذ شكلين:

أما الأول فمرتبط بالأحلام المخبوءة الدفينة، وأما الآخر فحالّ في الشخصية الشعرية، أو لنقل في الوجه الآخر للشاعر، يقول:

ستبعث عنقاء أحلامنا من رماد

وصبراً فما قتلوا حلمنا يا صديقي وما صلبوه

ولكنه ساكن في أقاصي الذرى كالمسيح

سيجتاح هذا المدى بعد عام(٢٩).

ويقول في فلسفة الحياة والموت:

الآن شيعت الحروف جنازتي!

ومضيت تعانق جثتي

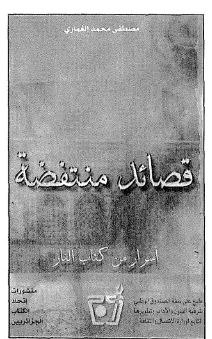
وأنا أموت ولا أموت

فأنا أموت نعم

وكالعنقاء أبعث من رماد(٣٠)

فالشاعر هنا يسعى لوأد الوهم، وتأكيد لوح الآتي، وتسويغ ذاك الإقرار من خلال تضافر الرموز (كالمسيح والتحامها في سياق حركي مستقبلي (ستبعث، سيجتاح، أبعث...) غير أن كاف التشبيه في ظننا عطلت التأثير وكبحت المستوى الإشاري، وكانت حائلاً دون تعدد التأويل، وانفتاح الرؤى وتجدد التجربة، إذ كلما كان «وجه الشبه قليل الظهور يحتاج في إدراكه إلى إعمال الفكر، كان ذلك أفعل في النفس وأدعى إلى تأثرها واهتزازها لما هو مركوز في الطبع (أي مغروز مثبت) من أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وموقعه في النفس أجلّ وألطف»(٣١).

ولذلك ألفينا توظيف بعضهم لرمز «يوسف» و«يعقوب» عليهما السلام توظيفاً مسطحاً يشل حركية النص. فهذا حسين عبروس يرسم «الجراح النازحة»(٣٢) مستعيداً ما حدث ليوسف النبي معادلاً بينه والحال المعاصرة... وهو القائل:



يوسف ما الجناية؟!

ما الجناية؟!

كي تحاكم في رحم

البئر المسيجة بالطحالب.

لا العزيز كفر ذنبك

لا الغرام لا السلام

وقد عمد عبروس الى تكرار «يوسف ما الجناية» تكراراً رتيباً لم يمنح النص شحناً دلالية دافعة بقدر ما يبعث ذلك الصفاء شحوباً وسأماً.

أما صاحبه محمد جربوعة في «رماد القوافي» فقد ارتقى قليلاً بذاك الرمز، وألبسه أردية معاصرة ولم يكشف عن اسمه بل قصد إلى الإيحاء والإشارة فقال:

بيع صدّيق وقلنا ما درى من يخوض النهر ليلاً مستواه

ضاع عز من قرون قلتمو هذا فعل الذئب أو الشّعب تاه

وجملة «ضاع عز من قرون» كسرت عملية البحث والتحليق، بركونها إلى قمة الشفافية والوضوح والتقرير بخلاف «الوغليسي» الذي وظف رمز «يوسف» مرات عديدة ذكراً وإيماء - وهو يحدثنا عن أوجاعه الصغرى والكبرى - بتعبير صاحبه مالك بوذيبة. يقول الشاعر:

لو كنت درع أبي / يعقوب: مداداً للكلمات وللحسرات

لابيضت عيناه ونفد الدمع وما نفدت كلماتي!

وأنا قدري بين الماء وبين الحمأ

قدري من منفى الجب وغدر الأسباط الى سجن زليخة

قدري سر مكنون(٣٣)

واضح - إذن - كيف يستلهم يوسفنا - اليوم - رمز يوسف النبي، وكيف يحوّر سياق الآيات القرآنية تحويراً يشعرنا لذة التوظيف، وطلاوة النسج، فهذا المقطع لا يكشف كل الدلالات وإنما ينفتح على دلالات لا حصر لها، المتلقي هو المسؤول

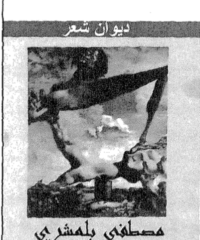
عن ادراكها وترصدها. والمقطع السابق - في الحقيقة - جزء في سياق عريض وقد سبقه قول وغليسي:

إنني يوسف قادم أتأبط عار العزيز
وذكري أبي.. قادم والخطيئة
تصهل في الروح تغتالني.

وقد جاء به الشاعر ليعمق التجربة ويكشف ملامح المرموز إليه وهو يعلن الهجرة إلى بسكرة.

ولعل الصورة الأخيرة في هذا المقطع أن تكون داعية إلى إعادة تركيب اجزاء النص وتشكيله تشكيلاً يقربنا من الروح الباطنية، وهي التي تدفعنا الى أن نقف وقفة السائل المبهور: فكيف تصهل الخطيئة في الروح ثم تغتال الذات الشعرية؟! وكيف يلتقي الحسي والمعنوي العيني والمجرد في آن واحد؟!

إن يوسف وغليسي هنا يعتمد الإشارة التي تنبني على الوضوح الظاهري للنص، ولا غرو أن «الإشارة من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة وليس يأتي بها الا الشاعر المبرز والحاذق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة واختصار وتلويح(٣٤).



إحالات الدراسة

(١) يراجع: ناصر لوحيشي، الرمز الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر، فصل الرمز والصورة والتشكيل الفني، مخطوط رسالة ماجستير، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م، جامعة مولود معمري، تيزي وز، ص١٦٦.

(٢) عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ط١، دار الوصال، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ١٩٩٤، ص٣.

(٣) الجاحظ: أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق وشرع عبد السلام هارون، ج٣/ط٣، دار احياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ١٣٨٨هـ/١٩٦٩م، ص١٣٢.

(٤) ابن رشيق: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ج١/ط٤، دار الجيل، بيروت، لبنان، ١٩٧٢م، ص١٢٧.

(٥) نفسه: ص١٢٤.

(٦) عبد الملك مرتاض: أ - ي، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ص١٢.

(٧) تراجع: بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م، ص٣٨-١٢٣.

(٨) دراسات في النقد، ت: عبد الرحمن ياغي، ط٢، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٨٠م، ص١٥٣.

(٩) عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ص٤.

(١٠) عز الدين ميهوبي، تقديم ديوان حسين عبروس: ألف نافذة وجدار، ص٣، منشورات إبداع.

(١١) نور الدين السد، مفارقات الخطاب للمرجع، المساء، عدد ٣١١٠، ٤ نيسان ١٩٩٦.

(١٢) ابن رشيق، العمدة، ص٢٦٦.

(١٣) أبو حيان التوحيدي، الامتاع والمؤانسة، تصحيح وضبط أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ص١٤١.

(١٤) م، ن، ص١٤٢.

(١٥) عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ط١، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ١٩٩٣م، ص٢٨.

(١٦) عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في *الشعر العربي المعاصر*، ط١، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٠م، ص٣٦٥.

(١٧) عبد القادر فيدوح، دلائلية النص، ص٦٢.

(١٨) الديوان، ص٣٢.

(١٩) نور الدين السد، مفارقات الخطاب للمرجع، المرجع السابق.

(٢٠) نعيم اليافي، الشعر بين الفنون الجميلة، دار الجيل، ط١، دمشق، ١٩٨٣م، ص٨٣.

(٢١) يراجع ديوانه، ص٢٠.

(٢٢) الديوان، «منشورات ابداع»، ص٧٠.

(٢٣) السفر في الكلمات، ص٣٧.

(٢٤) عبد الله محمد الغذّامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية مقدمة نظرية دراسة تطبيقية، ط٣، دار سعاد الصباح، الصفاة، الكويت، ١٩٩٣م، ص٢٨٩.

(٢٥) الديوان، ص٢٥.

(٢٦) الديوان، ص٣.

(٢٧) الديوان، ص١٠.

(٢٨) الديوان، ص٧٨.

(٢٩) أوجاع صفصافة، ص٨٦.

(٣٠) م.ن، ص٣٣.

(٣١) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ص٢٧٠.

(٣٢) الديوان، ص٣١، ٣٧.

(٣٣) أوجاع صفصافة، ص٩٦، ٩٧.

(٣٤) ابن رشيق، العمدة، ج١، ص٣٠٢.

ملك العراء

محمد المطرود - سوريا

ســـيــرة أســمـــاء وأمكنة في قـصـيـــدة أديب حـــسن مـحـمــد

ثمة منظومتان تتناهبان فضاء (ملك العراء) القصيدة الطويلة للشاعر اديب حسن محمد الاسماء الحميمة، القريبة، وهي تشكل الموازي للغة تشكل نفسها، وتعيد صياغة نفسها كمعطى لنزوف الروح وجهاتها، أو كمرثية تأخذ قائلها للبعيد البعيد، أو كجملة قلقة تفضح سكينة صاحبها، وتنفلت به الى بريّة بكر، قد تكون هي الاوار الثاني.. المكان (المنظومة الثانية) بانفلاته، وجغرافيته: من الشارع، الحديقة، البباب، المقبرة، الوردة مختلفين معها، او منسحبين إليها، المكان بوصفه ملاذاً أو مقتلاً، فهل هو مكان حقيقي؟

ام انها مغامرة الوهم في تشكيله ككائن لا بد منه لرسم صورة تقريبية لشيء ما، أو لأشياء كثيرة لا تسمّى..؟؟

ثمة في القصيدة بحث عن مُلك أو ارث ضائع، ملك يستبدّ بخصائصه، ولا يخضع هواجسه لدستور معين يُسيّر جنوده نحو وجهة معينة، وهو بالتالي مُلك شاعر، يتملّص من إسار المنطقية، وسطوة الفكرة أو الحدث او الموضوع، مما يعطي النص صفات غزال جفل، أو خاصية فكرة مراوغة تضرب حواف الدماغ بخفة، وتنسحب بنفس الخفة والدهشة، فالنص يأسر قارئه، ويقوده برغبته الى فيافي الإدهاش، يرود به النبع كظامئ لا يرتوي، عشقه في تتبّع الأثر الآسر الجميل يحول بينه وبين الذي يلحق به، وبذلك يتحقق رهان النص في أخذ قارئه بلين إله الى مرثية، أو أغنية تستحوذ الكلام والمعنى الوفيرين، يقول أديب:

ليت الأرض تبصر
ما أراه
سيرد موت يا أبي
ويرد صوت من
حميم الغيب
زمله الهوّاء
وقدْ بكاهُ..!! / ص٦٢

ولو قرأنا قصيدة (الشبح الأعمى) من مجموعة (موتى من فرط الحياة) لوجدنا تمهيداً لملك العراء، حيث الاحتفاء بالحزن والموت، ورغم قصرها فقد جاءت بسيرورة القصيدة المحملة بمقولة كبيرة، إشكالية، وعصية، على



مستويي الفكرة وفنية وحداثة الطرح وأسلوبيته، وهذا يكاشفنا بسوابق أديب حسن محمد في طريقه لاقتراف القصيدة الطويلة (هذا الجرم غير الشائن، بل الجميل واللائق) جاء كل ذلك بحكمة العارف، وليس بمغامرة متهورة، وإن اقتضى التجريب بعض المغامرة والمجازفة.. المرادفين اللذين تقتضيهما عادة الأعمال النادرة، أو تلك التي تعلّق على مشجب الندرة والجدة في آن.

إلا أن اديب لم يكن مغامراً بالقدر الذي كان واثقاً من ادواته وانتقائيته في الإعداد لوليمة روحية عامرة، وهو اذ اخلص لطموحه في تكريس خصوصية ورّطته بها مجموعته الأولى (إلى بعض شأني) بقي ناضجاً لا مغروراً، مجرّباً لا مغامراً، يستحثّ قاموس المحنة، أو الأشخاص الذين ذبلوا في أصص الحياة، وغادروه.

وهو لا يهدم اللغة أو يخربها في محاولة لإظهار العضلات بمجانية وتعب لا طائل منهما، بل في سبيل الوصول الى بؤرة الألم الدفين الذي يحتاج إلى لغة متوثبة توازيه وتستفزه، فهل لنا أن نتصور أننا عثرنا على الخلطة السحرية في (ملك العراء) التي

تبرر لنا الحديث الآنف..؟؟ يقول أديب:

يروى بأنّي لم أكنْ
فأدور
أبحثُ عن معاني نجمة
سهرتْ على حزني
وغادرت الحكاية
يوم أقفلت الرياح
مساء غبطتي الفقيرة..
واستراحتْ /ص٢٩

إذاً (ملك العراء) القصيدة الطويلة لأديب حسن محمد هي اشتغال على السيرة، وتبعاتها في مواضع مهمة من مفاصل العمل من خلال استحضار اسماء وأمكنة، وولوج موفّق لأثير اللغة المشكلة لها، مروراً من باب أكثر انفتاحاً على اللقطة الشاعرة، المكثفة، بعين سينمائية، بصرية محترفة، داخلة، منقبة، باحثة، كاشفة، وإن كان الاقتراب من هجير السيرة، يقرّب المرء من حقيقته، أو من شخوصها، أو من الدائرة الضيقة للذات، فتعجز بعض الحواس عن مهامها، وتتام أخرى على كذبة الأمل.

(ملك العراء) جاءت كقصيدة مختصرة، لماحة، وعميقة، وموغلة في فكريتها، وجديتها، في الوقت الذي طوت بين الغلافين ٦٨ صفحة من القطع الوسط، ونقرأ في الصفحتين ٣٤ و٣٥:

وصعدتُ صوب طفولتي
قنديل حزني في يميني
والثواكل خلف طيفي المرمري
يقدن قافلة الألم
وعند باب لا يزال على عماه
وقفت ... ص٣٥

هذه الشواهد التي أوردتها ليست تفسيراً سمجاً، بل قدمتها عوناً بين يدي محاولة متواضعة لقراءة النص قراءة ذائقية تكتشفه، وتقودنا في محصلة الأمر إلى جمالياته، لا إلى تعميته، وجعله بدء تاريخ، أو سبب كارثة حلّت بالإنسانية كما يحدث مع اشياء كثيرة يتم تقويلها، أو تأويلها.. يقول:

والمسافة بين (كولي) والسماء حمامتان
عال سياج الوقت
كرْمتُنا البعيدة خلف طوروس
الجدود وهم يفلّون الأماسي
بالخرافات الجميلة
واثقين من المحاريث العتيقة..

وأيضاً يقول في موضع آخر:

أأنا الحديقة
حين غطّاها الهشيم
وكان كانون الشرارة
يوم أجّت خضرتي
وإذاً فأين الريح
تحملني الى دير العراء.. ص٤٩

إن أديب حسن محمد في ارتياده القصيدة الطويلة، يدرك محاذيرها، وخطوطها الحمر، حيث النفس الطويل الذي تقتضيه، والمناخ الموضوعي المشدود الى لحمة مركزية، والمتخيّل الروائي أو السيروريّ الملحمي، وتحميل القصيدة بحواس الملحمة، ومفرداتها، وكبواتها، وهزائمها، وانتصاراتها، وكأنها الغابة وعلى داخلها أن يكون منها، عارفاً بمسالكها، ومسارات الضوء، وتعانق الشجر في كثافة، أو انفراجه في أماكن أخرى يقول:

يا رب
كيف أفصّل العمر القصير
على مقاس كآبتي؟؟... ص٥٠

يدرك الشاعر في ارتياده القصيدة الطويلة محاذيرها وخطوطها الحمراء

(ملك العراء) نقطة مضيئة في تجربة الشاعر وتؤسس لمشروع شعري طموح، مشروع صحي يسلّم نفسي بكليته لمقولة الشعر، ولا يستسلم للمنجز، أو التصورات القبلية، وهو بالتالي لا يستسيغ العبث، أو طول النظر إلى الصيغة الشعرية، وإن كانت التفعيلة هي الوعاء الحافظ للنص، فإنها لم تكن بحال من الأحوال عائقاً أو مقيداً، أو باتراً لفكرة، أو لصورة ما، ونجد أنفسنا بعد كل هذا أمام شاعر أصيل يردم الهوة بينه وبين إرث يتكئ عليه، وبين رغبة مشروعية، فلا يظلّ أسيراً لمقولة سالفة، ولا يستعجل لغته كي تتطاول كثيراً، وكأنها تريد قول الكامن والمكبوت دفعة واحدة، لهذا نرى مفردته متفردة، بمعنى الاختلاف والمغايرة، يقول:

ها أنت ذا
تتوسّط الموتى
وتقول:
كنتُ حديقة
والله كنت حديقة
وطيور حزنك
واجمات
لا تجيبُ!!... ص٢٦

قراءة أديب حسن محمد في (ملك العراء) لا تتم دون التعريج على عالمه في مجموعتيه: (الى بعض شأني) الحائزة على المرتبة الأولى في جائزة د. سعاد الصباح، و(موتى من فرط الحياة) الحائزة على المرتبة الأولى لجائزة عبد الوهاب البياتي.. والجائزتان في العام ١٩٩٩ ويمكن اعتبار حيثيات منح الجائزة له كمدخل، أو كمستند مساعد للدخول الى عالمه الشعري، فهو - وبحسب رأي القائمين على تحكيم الجائزة -

شاعر موفق في إدارة قصيدته والإمساك بزمامها من أولها إلى تاليها، دون الوقوع في هنات العمل الأول، بل نراه مختمراً، وناضجاً، وكأنه يكبر عمره، أو أن شهادة ميلاده مزورة، وأن ترجمته في الصفحة الأخيرة من كتابه الأخير والتي ترده الى ١٩٧١/١/١٩ ما هي إلا حيلة انطلت على دار النشر، وإن الصورة التي احتفى بها الغلاف الأخير ليست صورته..!!

والشاعر في توجهه الأخير صوب القصيدة الطويلة.. يمتلك مهارة اللعبة الشعرية، بحيث يراهن على القريب والحميم لجوهر الشعر، وجذريته، والبعيد عن التجريب المجاني الآخذ بالغموض والأحجيات، وهذا ما يتوضح من عناوين قصائده المنشورة في الدوريات المختلفة:

الشبح الأعمى، أنا بئر نفسي، تأبط موتاً.. إلخ

حيث يتم تحول المفردة العادية الى مفردة شاعرة تساهم في رفد الصورة، وتعزيزها، وشحنها، وهذا ينسحب أيضاً على أناقة الشاعر في تكوين نصه بجمله المتواترة، والمشدودة لبؤرة إشعاع تضيء منجزه، فكلما خبت في مكان جاء ما يهيجها، تماماً مثل جمرة مخبأة في الرماد، يقول:

إن نمت في ثوب الدريئة
غافلتني مقلتاك النجمتان
وراشقتني بالقبل
ما زلت أحتقن الهواء
أقول إني مالك الحزين الثمين
وصولجاني من قصبٍ... ص١٤

إن الشاعر في قصيدته الطويلة (محور دراستنا) ينهض بالسيرة، ويحاول أن يوثّق بشكل روائي سلس ذاكرة الأسماء، والمدن التي تطوي الروح بغرابتها، أو بحميميتها، أو باختلافها، ومشاكستها كطفلة مدللة، أو كعاشقة حرون، وإن ما تحدثنا عنه سابقاً عن عقلنة الشاعر، وعدم مغامرته مغامرة غير محسوبة، لا يعني أنه مستكين في مكانه الشعري، بل هو مجرِّب واعٍ، وخبير في تجاوز ذاته ولو أخلص لها، ونجده مثلاً يخترق رتابة القصة أو الحكاية، ويخترق الجنس الأدبي بأشكال ابداعية اخرى، كونه الى جانب شاعريته يمتلك حساً نقدياً، يتبين لنا من خلال كتابه النقدي (القصيدة الومضة - خصائصها - تقصي نماذج منها في الشعر العربي الحديث) الحائز على جائزة المبدعين النقدية - مجلة الصدى - الإمارات، وإن قلنا توافقاً مع الكثيرين أن هناك قلة ممن يكتبون نصاً نقدياً مستوفياً لشروطه وأسباب نجاحه، جنباً إلى جنب مع كتابة نص إبداعي، نجد اديب حسن محمد موفقاً بين الاثنين، وكأنه قرأ النقد ليكون أكثر قرباً من نصه، أو ليطل عليه فيما بعد، مجرياً محاكمة له، فإما أن يرضى عنه، فيقربه كولد بار، أو ينفره كابن عاق لا بد أن يخرج من سرب الأسرة الجميلة، يقول:

ألفيتُ نهراً من بكاء الغابرين
يصبّ قرب حديقة
ورأيت أخضرها
نجيعي
قد سرى فوق المكان
ودخلت جنّتي الصغيرة
ظالماً نفسي
وما
ما كنت أحسبها تبيد.. ص٥٦

هناك احتفاء بالأسماء والأمكنة، من (كولي) مسقط قلبه، ونصيبين، والجزيرة، والجودي، والجغجغ، وحمص، وطوروس، واللاذقية.. ثم الحديقة التي تمر معنا كثيراً، ليس عبثاً، أو حباً باللفظة، فهي تتغاير من مكان الى آخر، وتشكل نقطة اولى في تشكيل الدوائر التي تكبر كدوائر الماء الذي رمي بحجر، فالأسماء والأمكنة لا تعنى بالجغرافية، بل تتعداها الى الجمالي المؤنسن، حيث يمتلك أدواته وحيواته ومقومات إبهاره، يقول:

للاذقية أن تمدّ هواء فتنتها
على مدّ المسافة
بين امرأة تهيّئ عرشها
وقصيدة
بقيت وحيدة حزنها.. ص٥١

ويقول في مكان آخر:

البحر يعني
اصدقاء تقاسموني
ذات كورنيش حميم
حين غضّ الماء طرفاً
عن حريق في الجسدْ.. ص٤٥

بقي أن أقول إن (ملك العراء) قصيدة اديب حسن محمد الطويلة، الحارة، العميقة، تخلق جسراً يعبره قارئ الشعر الجيد الى الضفة الثانية، متخلصاً من كسله، وبلادته، حيث يتهم الشعر بقلّة قرائه، وكساده على رف مهمل.

انها دعوة لتلمس الغائر في أرواحنا، وذواتنا، دعوة للعبور الى النفس الغائرة بخيباتها وانكساراتها، أو بانتصاراتها الخيالية.. أو كما يقول هو:

يا للحياة
تسير عكس عقاربي
وتقيم أبعد من حدود قصيدتي
يا لليدين
تحاولان خداع يأس ثاقب
يا للمكاتب الحزينة
من بنات
سادرات خلف أمداء البدد
سأسير حتى مجمع الجرحين
لكن...
لن يكون معي رفيق..
أو أحدْ... ص٤٤

الـتـــــراث الســــردي: الـنـص

قراءة في كتاب: "الكلام والخبـر

د. شرف الدين ماجدولين - المغرب

يكاد يجزم المتتبع للأطروحات النقدية، المنشغلة بالتراث السردي، أن كتاب: "الكلام والخبر"(١) لسعيد يقطين، يشكل إحدى أخطر المحاولات التحليلية للسرد القديم، في العشرين سنة الأخيرة من القرن الماضي. ومرد ذلك -فيما نتصور- إلى كونه يرتكز على منظومة إشكالية تنطوي على طاقة ربط جدلي فعال بين الخاص والعام في حقل الإبداع العربي، وبين ذلك العام الأدبي والأعم الثقافي، في السياق الذي يضمن اطراد التفسيرات المعرفية والتاريخية لتكامل المُنتَج النصي التراثي، ووحدة مفاصله وتلاحم تجلياته. لا جرم إذن أن تنبني خطة الكتاب على منطلقات نظرية، وخطوات تحليلية، تصل العناصر التكوينية للنوع المفرد -وهو في هذه الحال "السيرة الشعبية"- بالبنية الكلامية الحاضنة، وتقاليدها "التأليفية"، وبما يتفرع عن أصلها الجامع من تخصيص جنسي (السرد/الخبر)؛ وتربط كل ذلك بالتجليات النصية المفردة. بالوسيلة التي تُجلي تفاعلات النص القديم "المكتمل"، بخبرات الحاضر الممتد. وتشج الدوال السيرية الشعبية الثابتة، بمدلولاتها المتحولة، عبر الأزمنة التاريخية المتعاقبة، والجغرافيات المتباعدة.

وأحسبني لن أجانب الصواب، في الاعتقاد بأن امتدادات التأثير النقدي لكتاب "الكلام والخبر"، لا تنحصر في نطاق القيمة المنهجية لسؤال السيرة الشعبية ونضحه الرؤيوي الذي يعمق من إنجازات "السردية العربية" المعاصرة، وإنما تطول بحدوسها التأويلية واقع الدرس النقدي العام، في محاورته لمنطق التراث، واستقصاءاته لمناحي تبنيُه وأعطاف تفاعله، بما هو منجز نصوصي أولا، ثم بوصفه قيما ثقافية متعالية، ونسقا عقليا مجردا، محكوما بالائتلاف على جهة الضرورة التاريخية والحضارية، ومجبولا على الاختلاف على جهة الحرية الإنسانية. ولعل خطورة التأثير تتضاعف إذا نفذ إلى يقين القارئ أن وشائج الجدل المفاهيمي المولد بين الكل والجزء التراثيين، أو بتعبير أدق بين النص المنجَز ونسق الإنجاز الثقافي، لا تبتعد كثيرا عن سؤال الماهية الجمالية، وعناصرها التكوينية في السياق الحاضر؛ وإنما يتولد الفارق، وتتسع مساحات التعقيد في أطوائه، بالنظر لما يلزم عن الزمن التاريخي والمعرفي -الفاصل بين الخبرة والوعي المعاصرين والأفق التراثي- من اتساع في مباني النصوص، وثراء في مكونات أجناس القول، وخصوبة في توالد أنواع التعبير، وتبدل في أنماط الإنجاز النصي. والحال أن المقترح النظري للباحث، يفلح في تخطي ذاك التعقيد، حين يرى إلى نص السيرة الشعبية، من حيث هو عنصر في نص عربي كلي، وحلقة في نظام كلامي عام، تتساند مكوناته، بصرف النظر عن طبيعة النصوص المفردة وإطارها الزمني، فهي بمنزلة الحصيلة (الإبداعية) من المؤسسة (الثقافية)، وبمثابة التجلي الفرعي من أصل التشييد.

الكلام والخبـر

سعيد يقطين

إلا أن الإضافة الحقيقية التي تميز الدراسة الحالية عن سالفاتها في النظر النقدي للتراث -وتبلور قيمتها الاستثنائية في آن- أنها من الأبحاث النادرة التي انطوت على وعي جذري بمفهوم "النص"، ودلالاته المعرفية، وأبعاده النظرية، في النظر إلى التراث. بالقدر ذاته الذي مثل "النص"، في نطاقها، معيارا إجرائيا حاسما في استيضاح عناصر الوجود الكلامي، والتحقق الإبداعي العربي القديم. في السياق الذي يصير فيه التخصيص النصي بديلا عن التعميم القولي، و"تكامل" النص رديفا لقيم "التفاعل" التكويني، و"التحقق" المتغاير، و"التجلي" المنفتح على الاحتمالات. وبالمعنى المركب الذي بجعل النص كونا رمزيا يتدرج من مستوى "أكبر" إلى عينة صغرى، تمتح من الأشباه والنظائر مقومات الجنس والنوع والنمط. ويجعل القيمة "النصية" فعالية رمزية تتخطى التصنيفات المعيارية لتجليات الكلام (بين الفصيح والشعبي، والمحمود والمرذول، المركزي والهامشي..). وحيث يصير الوجود النصي علامة على امتداد تعبيري لا تمييزا لصنف خاص منه، وكيانا نقديا وظيفيا في استتباب الأسئلة والتأويل والرؤى. لذا ليس غريبا أن يلفت انتباهنا سؤال النص -أكثر من غيره- في هذه الدراسة، على غنى منطلقاتها النظرية، وآلياتها الاستنتاجية، ومآربها المنهجية، وأن يشكل مرتكز القراءة في هذا المقال.

١- النص الأكبر والتكامل التراثي.

هكذا تنطلق منظومة البرهنة من افتراض منهجي مفاده أن الثقافة العربية القديمة -ومنها السير الشعبية- كل متكامل، ووجود متفاعل، ترتد في بنيته الأصول على الفروع، والأطراف على المراكز، والأجزاء على الأنساق. وتنجدل في ماهيته عناصر التاريخ، بالجغرافيا، بالوعي الجماعي، بقيم التعبير الأدبي والعلمي والعقدي. وتنتظم حقوله تقاليد خاصة، تضمر "مبادئ" ثابتة، و"مقولات" متحولة، و"تجليات" متغيرة. والقصد من وراء هذا الافتراض بيان أن التراث مؤسسة موصولة الأعطاف، متراكبة الحلقات؛ كل نظر إلى فرع منها يستوجب الإحاطة بتفاعلاته، في ذاته، ومع محيطه؛ أو بتعبير آخر يستلزم أخذ هذا الفرع بما هو تجلٍّ نصي، تحكم وجوده الذاتي مكونات بنيوية: منها اللازم الذي تختص به عن باقي البنيات، ومنها المتعدي الذي يصلها بمجرى التراث العام. من هنا كان لمفهومي:

لنسق الثقافي

سعيد يقطين

"النص الأكبر" و"النص النموذج"، أهمية الدال الحصري الذي يفسر المدلولات الممتدة والمتراكبة في الأزمنة والفضاءات المختلفة. يقول الباحث بصدد المفهوم الأول:

"إن ما أسميناه النص الأكبر، ونحن نتحدث عن العرب هو ما ساهم فيه كل منتج بالعربية بغض النظر عن نوعه وقصده. أما التجليات النوعية القابلة للتقاطب إلى ثنائيات كيفما كانت طبيعتها أو وظيفتها، وفي أي عصر فليست سوى "تجليات" ملموسة، تتجسد من خلالها بعض مقومات النص الأكبر، بما هو تمثيل للعقلية والذهنية العربية العامة. وأي اعتماد على بعض هذه التجليات، ومحاولة استخلاص صورة الإبداع أو العقل أو الفكر العربي برمته فليست سوى اجتزاء لعناصر من بنية الأصل، وتقديمها على أنها هي الكل" (ص ٦٤).

ولعل ما يضع الدلالة النقدية لمفهوم "النص الأكبر" في مستواها التجريدي، غير المناقض للتحققات، أنها تجري في توسلها اللفظي مجرى الاستعمال المجازي، فلا يقصد بالنص الأكبر المعنى الوضعي، الذي يفترض وجودا ظاهريا ما، وإنما تنصرف العبارة للتدليل على قيمة علاقات الترابط والتركيب والتكامل، ذات الخصيصة النسقية المتصلة بكل ما يفترض أن يتضمنه التراث القديم: سردا وشعرا وخطابا علميا وفقهيا وفلسفيا. فتنشأ من حاصل تلك العلاقات، بأصنافها المختلفة، ظاهرة كلامية تضمر الوحدة وتبدي الاختلاف. ولذا كانت أقرب التصنيفات دلالة على آلية الجدل بين الوحدة المستترة والاختلاف الظاهر تلك التي اختزلها الاقتباس في مقايسة النص الأكبر (الدال على الوحدة) بتجلياته الجزئية (الرامزة إلى الاختلاف الجنسي والنوعي والنمطي). ونظن أن البعد المجازي للعبارة في سياقها الراهن لا يناقض قصدها البرهاني في سياق لاحق، حين تلحق بمفهوم النص صفتا "التعالي" و"النموذجية"، بحيث تنزاح الدلالة العامة بدرجة نحو التخصيص، فتقرنه بالنص القرآني، في الإطار الذي يضع هذا الأخير في قمة البناء الهرمي للنصوص العربية؛ بحيث تقع منه موقع الفروع المتحولة من الأصل الثابت، أو التجليات الناقصة من المبدأ الكامل. يقول الباحث في تعليقه على بعض آراء القدماء بصدد تقسيم الكلام:

"إن النص القرآني كان بشكل أو بآخر النص النموذج الجامع لكل الاجتهادات والتصورات. فهو نص متعالٍ على كل النصوص التي أبدعها العرب في كل الأجناس والأنواع، بل وفي مختلف العلوم... ولا غرابة في ذلك فهو كلام الله. أما كلام العرب فلا يمكن أن يمثل إلا بعض العناصر المستبطة منه" (١٣٨-١٣٩).

نموذجية القرآن أو تعاليه عن التحققات المتباينة سمة تفسر انتظام الكلام العربي القديم في أفق السعي إلى محاكاة كمال ناجز سلفا: على جهة الفعل (أولا) باعتبار تَحقق الكلام الإلهي في لفظ عربي مبين، بما يتيسر معه تمثيل صفات "الإعجاز" البياني وتخييلها للأفهام، وثانيا على جهة القوة بالنظر إلى كون الكلام الإلهي نصاً جامعاً لمفاصل الخطاب العربي، يتعالى على أجناسه المختلفة وأنواعه المتعددة (أخبارا وقصصا وأمثالا، ورؤيات...)، ويحيل على شتى صيغه وأنماطه (إنشاء وخبرا وتعجيبا، وتغريبا، وتفكيها، وترغيبا وترهيبا...). وما اجتماع صفات القول المتعددة، وائتلاف أجناسه الثابتة، وأنواعه المتحولة، بين دفتي كتاب جامع، إلا دليل على مثاليته، التي تتخذ بعد الغاية من مبدأ القول، والطموح من حوافز البيان، ومن ثم يغدو بدهيا تفسير تلاحم أغراض الكلام وفنونه في التصنيفات الموسوعية، كما يضحي يسيرا البرهنة على عقم التأويلات الذاهبة إلى قراءة أحد أضرب الإبداع التراثي بمعزل عن امتداداته. وهكذا تردُّ تصانيف اللغة على تآليف العلوم العقلية، وهاته على تلك التي تختص بآداب الحديث والأخبار والأشعار والمسامرات، في السياق الذي ترتبط فيه العلل بالمعلولات، والأصول بالفروع، والثوابت بالامتدادات. ومن هنا تكمن قيمة مفهوم "المجلس" أو الإبداع المجلسي" في كتاب "الكلام والخبر"، من حيث إنه الإطار الاجتماعي الذي ينتظم تداول أقسام الكلام وأجناسه، وبالنظر إلى كونه السياق الثقافي الذي "يؤلّف" تركيبة النص العربي، المختلف الصيغ والأجناس والطبقات.

٢- النص الثقافي ومبدأ التفاعل.

ولأن "النص الأكبر" افتراض ذهني قصاراه مجاوزة الظلال التعميمية التي يستدعيها مفهوم "التراث" في التداول العام، ولما أنه ماهية نسقية وازعها النظري العمل على استيضاح التشييد الناهض بقيم الخلق، وصيغ الأداء، وضروب التأليف التراثي؛ بات من باب البداهة العقلية اعتبار المنجز النوعي الخاص، في السياقات الجنسية المختلفة (الشعرية والسردية)، منتَجا نصيا محكوما بضوابط النص الأكبر، في بنية أدائه، وطرق تكوينه. وأضحى هذا المنجز الخاص -من ثم- عنصرا في نسيج عام، وتجليا لمبدأ ثابت، فلا تستقيم أسباب الأخذ به إلا بإحكام النظر في أصوله وسياقه؛ والحاصل أن النص السيري أو الخبري أو المقامي أو الشعري بأنماطه الجدية والهزلية أو غيرها، إنما هو تفريع للنص الأكبر، وتنويع على النص النموذج، إنه في النهاية "نص ثقافي". يقول الباحث، في معرض بيانه لمسوغات البحث في نوع السيرة الشعبية العربية:

"السيرة الشعبية نص ثقافي: ويتجلى ذلك في كونها، وهي تتأسس نوعا سرديا له خصوصيته، تنفتح على مختلف مكونات الواقع العربي، وثقافته، وتقدم لنا نصا يتفاعل مع مختلف ما أنتج الإنسان العربي في تاريخه..." (ص٩).

هكذا يمضي سعيد يقطين في تدعيم علاقات اللزوم البنيوي للنص، بأواصر التعدي، مستبدلا مبدأ الماهية النصية المستقلة بوقائع التمثيل والإحالة المفتوحة على مراجع الحس والذهن. ولا يعزب عن الفهم، في الصدد ذاته، أن اختيار السيرة الشعبية إطارا لتظهير فعالية "النص الجامع" -بما هو "نص ثقافي"- لا يقصد إلى تخصيص هذا الجنس بتلك الفعالية وحده، بل يهدف إلى التمثيل الذي يسمح باستخلاص النسق الخفي المتحكم في عموم الأداء الخبري في التراث السردي. فمبدأ الانفتاح قائم، في كل الأحوال، وتجليات التعدي إلى الواقع الثقافي العام ثابتة. ولا مندوحة من ربط النص -سيريا كان أو مقاميا، خبريا أو شعريا- بمنظومة التأليف الكلامي الموروث، وببنيات التحول فيه، وبتجليات المغايرة بين أنماطه. وإذا كان لنص السيرة الشعبية من خصيصة فارقة في هذا المضمار، فهي اقترابه من النموذج التصنيفي القائم على "الإحاطة" بأقاصي الممكن من الأجناس الكلامية (شعرا ونثرا) والأنواع السردية، والأنماط التأليفية (جدا وهزلا وتغريبا وتعجيبا)، بحيث تغدو مهمة التثبت من فعالية "النص" في مد صلات الجدل مع النشاط العقلي العام يسيرا، وتضحي عملية ربط العلل بالمعلولات سائغة ومؤثرة. فلا يخلو نص سيري بأنماطه المختلفة من خبرة إنسانية، طافحة بالإحالات على التاريخ والجغرافيا، والخطوب وأحوال العلاقات بين الأفراد والجماعات، وصيغ النظر إلى الغير الحضاري والعقدي، ومشاهد البطولة والحب والاغتراب، وغيرها من المكونات التي تدعم التخييل السيري في تدافعه نحو التنامي والتوالد، وترفد البنية النصية بأسباب "تمثيلها" ووسيلة جدلها مع المحيط.

والهدف -فيما نتخيل- من نحت وصف "النص الثقافي"، في سياق الأسباب التي نوهنا بها آنفا، هو فضلا عن تحصيل الانتقال من مفهوم "التراث" العام إلى مفهوم "النص الأكبر" ثم "النص النموذجي"، التوطئة لبيان مركزية مبدأ "التفاعل" في النظر إلى النص التراثي،

وتداوله، وتفسيره؛ فالنسق الثقافي الموصول بنص ما ليس بنية مجردة، أو ماهية متعالية، غير قابلة للمقاربة، وإنما هو محيط من النصوص المتراكمة في الزمن، والمسافرة عبر الفضاءات والأذهان والبيئات الاجتماعية. والنص حين يوسم بكونه منجَزا ثقافيا فكيما تستجلى قيم تفاعله الذاتي مع نظائره في نطاق الجنس المفرد، ومع محيطه النصوصي المنتج في شتى سياقات المعرفة التراثية، ومن ثم:

"إذا كان البحث في نص معين، كما تقتضي ذلك أية نظرية للنص، يتم من خلال جنس نصي خاص، فإن نظرية التفاعل النصي تتيح إمكانية التعامل مع النص من جهة "تفاعله" مع نصوص أخرى من أجناس مختلفة، ظهرت في الفترة نفسها أو في فترات سابقة أو لاحقة... وهذا العمل علاوة على كونه يسمح لنا بالنظر للنص في ذاته، يتيح لنا إمكانية النظر إليه في مختلف علاقاته مع نصوص أخرى، ومع السياق الاجتماعي والثقافي الذي ظهر فيه"(ص٥٠).

٣-بين النص والنصية: نحو مجاوزة اللانص.

يتبلور الموروث الثقافي، وفق هذا المنظور، على قاعدة من المنتوجات اللفظية، التي تشكل فيما بينها كونا من النصوص، المتصلة ببعضها بصلات الترابط والتساند والتكامل. بيد أن وجود هذه النصوص تاريخيا، وتواترها كتابيا أو شفاهيا، لم يكن كفيلا وحده بإكسابها شرعة التداول النقدي والمعرفي، في السياق الذي لا تقتصر فيه على الحضور، بل الفعالية والاعتراف بقيمها المعرفية و الجمالية. بتعبير آخر، إن التراث القديم، كما وصلنا، لم يكن يثوي في أطوائه عوامل تآلفه الذاتي (الثابت)، بل أسباب انفصامه؛ وذلك بفعل هيمنة نظرة معيارية ترى إلى رصيد ضخم من التصانيف - من مثل القصص الخرافي والعجائبي والشطاري، وسرود الهزل والبطولات، وأخبار الحمقى والظرفاء والمغفلين، وحديث الزنادقة والباطنية والنحل المارقة، وغيرها- باعتبارها ضربا من الفعالية الكلامية المرذولة، وصنفا من التأليف غير الجدي، الذي لا يليق بجمهرة الآخذين بعلوم اللغة وفنونها، استحضارها على جهة التمثيل والاستشهاد، ناهيك عن إعمال الفكر فيها بقصد الكشف عن "سر صناعتها" وسبر "وجوه بيانها" والتعريف بنمط برهانها. وسيترتب عن مثل هذا التناول منزع فكري يجزئ النص التراثي إلى قسمين: أولهما شرعي /جاد / نافع/ محمود/ فصيح... والثاني: متهم/ هزلي/ ضار/ مرذول /عامي... والحاصل أن الشق الثاني بات خارج نطاق النص الأكبر، وعلى هامشه النظر إليه، في آن، فكان من المستساغ وسمه -كما ذهب الباحث- ب"اللانص" (أنظر الصفحات: ٥١، ٥٢، ٥٧، ٥٨، ٦٢).

والظاهر أن من بين العوامل المركزية التي ساهمت في نشأة ظاهرة اللانص عدم الاحتفاء بقيمة "النصية"، بما هي حصيلة للخبرات الأسلوبية، والجمالية، والبنيوية، الوظيفية، المتضامنة في تحقيق أدبية نص ما، وطبع مكوناته التعبيرية بسمة التميز والفرادة. إذ لو تم الاعتراف بالقيم المفترضة لأي نص، مهما كانت مرتبته في المنظومة الثقافية، وأيا كانت صيغة أدائه (الكتابية أو الشفاهية)، وبصرف النظر عن منحاه البلاغي، لتم تجريد الموروث النصي من الإسقاطات القيمية المتحولة بحسب الأزمنة والفضاءات، والمتغيرة بتغير الخبرات والأذواق. وعليه لن يكون لمفهوم "النصية" من قصد إلا توطئة الانتقال من القراءة التجزيئية إلى النظر التكاملي، في أفق مجاوزة مأزق اللانص في الموروث القديم. يقول الباحث:

"نستعمل مفهوم النص استعمالا جديدا يخرج به عن الاستعمالات القديمة. وما يمكن أن يوحي به توظيفنا هنا هو أنه يتجسد من خلال "النصية" التي تجعل من إبداع لفظي ما ذا درجة من الحظوة والقبول لدى التقليد الأدبي أو الرأي العام الأدبي المهيمن في حقبة من الحقب. وبحكم هذا الموقع يكون له دور النموذج والمؤثر في باقي الفعاليات النصية التي تنتج في نطاقه، أو تدور في فلكه" (ص٥١-٥٢).

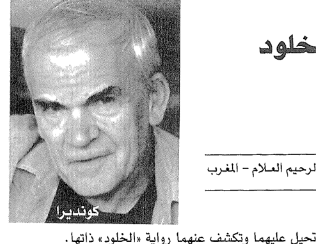
بتعبير آخر يمكن اعتبار "النصية" استثمارا لثوابت الجنس ومكونات النوع وسمات النمط في تشغيل إمكانيات الكلام، فتصير النصية الناجحة هي تلك القادرة على ابتداع معادلة مثلى في هذا الإطار من الضوابط والمحددات، وتتحول، من ثم، إلى نموذج متعال، يرسم المعالم التقريبية (الجنسية والنوعية والنمطية) للنصوص اللاحقة. بيد أن المعضلة لا تكمن في طبيعة هذا الافتراض بصدد ماهية "النصية"، بل بصيغ تداول تلك الماهية في الزمان، وما ينشأ مع تباعد الحقب الثقافية، وتبدل قيم التلقي من تحول في طبيعتها. ذلك أن الخبرة الجمالية المعاصرة (مثلا) التي تدين بأصولها لزمن إبداعي وثقافي تلا بعقود وأجيال (ثقافية) الخبرة النصية التراثية، غير ملزمة بأخذ المعايير القرائية من النظر المأثور، بل هي مطالبة بالأخذ بالتقاليد الناشئة عن تفاعلها مع النصوص المعاصرة، والسعي من ثم إلى قراءة النص التراثي من أفق الانشغال المعرفي والجمالي الحاضر. وهكذا تبقى "النصية" مرتبطة بالزمان وتخضع لضرورات التحول و التغير تبعا لتقلبات الأحوال والمحيط، بينما النص ("سيرة عنترة" مثلا) يمثل وجودا ثابتا، ولا يفارق ثباته إلا بتحوله إلى "تجليات من القيم النصية" الفاعلة في توليد نصوص أخرى مشابهة، تمتح منه المبادئ الثابتة، والمكونات المتحولة، و التجليات المتغيرة. ومن ثم بات بدهيا أن:

"نجد النصية تتغير بتغير الأزمنة والأمكنة، لكن ما يتغير فعلا ليس النصية في ذاتها، ولكن تجلياتها العملية، والمفاهيم التي بواسطتها نرصدها... ونحن عندما نقرأ الآن إليادة هوميروس والقرآن الكريم ومعلقة امرؤ القيس قراءة جديدة فذلك لأننا... نريد أن نجلي نصية جديدة بناء على ما يقدمه لنا السياق الذي نعيش فيه"(ص٤٨-٤٩).

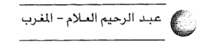
من هذا المنطلق حاول الباحث إعادة النظر في علاقة النصوص المركزية بنظيراتها الهامشية، مقترحا نقلة نوعية في الفهم والتفسير، تلغي مساحات اللانص في التراث القديم، وتنظر إلى الأفق العام من قاعدة النسقية، بالنهج الذي تنتظم فيه مفاهيم "النص الأكبر و"النص النموذج" و"التفاعل النصي" و"النصية" ضمن شبكة دلالية منسجة ووظيفية، تحيل كل حلقة فيها على البناء الكلي، بشكل جدلي يسمح بإعادة النظر في الموروث السردي، ويكفل -في الآن ذاته- تجديد آلية القراءة والتفسير النظريين بصدد مفاهيم: "الجنس" و"النوع" و"النمط"، سواء كما رسخها النظر النقدي والبلاغي المأثور، أو كما تحقق بالفعل في الكلام التراثي.

لقد أراد سعيد يقطين من كتاب "الكلام والخبر" أن يشكل مقدمة لفهم السرد العربي، كما أراده خطوة تنظيرية تحاول حل عدد من الأسئلة الجوهرية بصدد السردية العربية عموما، وبصدد نهج "السرديات" بشكل خاص؛ سواء على جهة اختصاصها بالمادة الحكائية، أو بالخطاب، أو بالنص. غير أن الكتاب لا يقف عند حدود ضبط معايير التمايز بين أنهاج تلك السرديات المختلفة، وتدقيق النظر في حقول اختصاص كل منها، بل يتخطى ذلك إلى محاولة بناء تصور جديد للأجناس التراثية بأنوعها وأنماطها المختلفة، واصلا كل ذلك بفهم مغاير للنص والنسق الثقافي؛ وذلك من خلال معادلة : "المبادئ" بالأجناس، و"المقولات" بالأنواع، و"التجليات" بالأنماط، في مستوى أفقي؛ ثم واصلا الجنس بالقصة، والنوع بالخطاب، والتجليات بالنص، في مستوى العمودي؛ على اعتبار اقتران الدوال الأولى(الجنس/ المبادئ/ القصة) بقيم "الثبات" والثانية (النوع/المقولات/ الخطاب) بقيم "التحول" والثالثة (النمط/ التجليات/ النص) بقيم "التغير"، في سيرورة جدلية مستمرة. وهي معادلة تحقق الانسجام النظري المطلوب للانتقال إلى أي تحليل تطبيقي يتناول مختلف الأجناس السردية، وليس فقط "السيرة الشعبية" (التي خصص لبنياتها الحكائية كتابا بأكمله: هو "قال الراوي")، كما تكفل انسجاما عز نظيره في النظر المعاصر إلى قضايا الأجناس التراثية، مما يجعل الكتاب نصا مركزيا في النقد العربي المعاصر، سيمتد بتأثيره لسنوات عديدة قادمة.

(١) صدر عن المركز الثقافي العربي، بيروت- البيضاء، ١٩٩٨.



ميلان كونديرا يكتب سيرة الخلود في رواية "الخلود"


عبد الرحيم العلام - المغرب

تؤشر القراءة الأولى في رواية «الخلود»(١)، للروائي والمنظر التشيكي ذي الجنسية الفرنسية، ميلان كونديرا ((Milan Kundera)، وللوهلة الأولى، على أن أي جانب من جوانب قراءة هذه الرواية هو جزء لا يتجزأ من التفكير في شكل، أو في أشكال كتابتها أيضاً، الأمر الذي قد يفرض، في هذا الاطار، لجوء قارئ رواية «الخلود» إلى التوسل بنوع من التأمل الداخلي الموازي في نصوص كونديرا الروائية الأخرى، أي عبر اعتماد قراءة كلية فيها، وخصوصاً ما يتصل منها بضرورة الأخذ، هنا، بعين الاعتبار لهذه الشبكة العلائقية - التفاعلية، حتى لا نقول فقط بالتناصية، بين رواية «الخلود» وباقي الروايات الأخرى لكونديرا، وخصوصاً منها روايته الشهيرة «خفة الكائن التي لا تحتمل» ((L'Insoutenable Lé- gerté de L'etre.

ويتم افتراض هذا المنحى العام في القراءة، انطلاقاً مما تفرضه البنية الروائية الكلية، في روايات كونديرا، من تعالقات وامتدادات، سواء ما يتصل منها بالمرجعية الكتابية أو بالبناء الروائي ككل. ولربما كان هذا هو السبب نفسه الذي دفع بناقدين أوروبيين(٢) إلى دراسة الأعمال الروائية لميلان كونديرا في كليتها، وحتى قبل صدور رواية «الخلود» (عام ١٩٩٠)...

كما يتم التفكير في هذا كله، بناء على كون روايات كونديرا، أو بالأحرى تجربته الكتابية الروائية - وحتى النقدية - تشكل عالماً روائياً متماسكاً ومتطوراً - حتى لا نقول متكاملاً فقط - في الصياغة الشكلية - الكتابية، من رواية لأخرى، حيث إن كل رواية لديه تكاد تحاور سابقاتها، من الروايات، على مستوى الإحالة والمرجع، سواء كان مرجعاً ذاتياً (مرتبطاً بالذات الكاتبة نفسها) أو مرجعاً كتابياً (مرتبطاً بنمط الكتابة، و بميثاقها الروائي الذي يؤطرها، ويحدد لها فضاء انكتابها وتجنسها)، ما دام أن السؤال السابق أصبح يطرح نفسه على مستوى الكتابة الروائية الجديدة - بمعنى المتأخرة زمنياً - من داخل محافل السرد والمحكي، عوض اللجوء إلى تحقيق ذلك الطرح السابق لنفس السؤال في ارتباطه بتغييب أو باستحضار ذلك «الميثاق» المحدد لشكل هذه الكتابة ولمحتواها، كما تحيل عليهما وتكشف عنهما رواية «الخلود» ذاتها.

تتكون رواية «الخلود» من سبعة فصول رئيسة، وكل فصل يتحدد بمجموعة من الفقرات الروائية .. أما الفصول السبعة، فتقدمها الرواية على النحو التالي: الوجه ((Levisage - الخلود ((L'immortalité - الكفاح ((Lalutte - الإنسان العاطفي (-Homo (Sentimentalis - المصادفة ((Le hasard - ميناء الساعة ((Le Cadron - الاحتفال (-La Célébra .(tion

وينفتح كل فصل من هذه الفصول الروائية الكبرى على قنوات سردية وحكائية وخطابية متنوعة، سواء في علائقها الإحالية على الفصول السابقة أو اللاحقة لكل فصل من هذه الفصول، أو في غياب تعالق قائم - مع إمكانيته دلالياً - فيما بينها، انطلاقاً من تحقق مستويات من التعدد الخطابي ومن تداخل النصوص الثقافية في هذه الرواية، أو إذا نظرنا إلى تلك العلائق من زوايا تركيبها لأشكال خاصة من "التضمينات" و "الشهادات" التي يتشكل منها المحكي الروائي في هذا النص. باعتبارها "تضمينات" لا تلامس فقط التعالق الإحالي السابق على كتابات كونديرا الأخرى، بقدر ما تلامس، كذلك، "تضمينات" أخرى متنوعة لعدد من الخطابات التراثية وغير التراثية، الفنية والشعرية والفكرية، عدا "تضمين" سياقات بيوغرافية لعدد مهم من رجالات الفكر والفن في العالم، وخصوصاً ما يتصل منها ببيوغرافيا غوته وهمنغواي:

الأول عن سيرته، ثم فيما يخص علاقته بعشيقته ماكسمليان لاروش ((Maximiliane la roche. ويتم تمرير ذلك، عبر ثلاث مراحل خاصة في حياة غوته، كان من بين نتائجها كتابته لمذكراته «حياتي» التي تحمل عنواناً جانبياً، هو: "الشعر والحقيقة" ((Dichtungundwahrheit.

أما الثاني (همنغواي)، فيتم الحكي عن علاقته بالصحافة الحقيقية، عدا إدراج سياقات بيوغرافية أخرى تربطه بأشخاص بارزين، على مستوى المرجعين الأدبي والفكري والفني بشكل خاص....

إلى جانب هاتين الشخصيتين، يلجأ السارد إلى

تفصيل السرد أيضاً حول شخصية «بتهوفن»، وحول غيره من الشخصيات المرجعية الأخرى التي يستحضرها هذا النص... عدا لجوئه، كذلك، إلى تنويع فضاء حكيه بمجموعة من «الشهادات» حول تلك الدعوى الأزلية التي أقيمت ضد غوته، يذكر منها:

– شهادة لراينر ماريا ريلكه، أكبر شاعر ألماني بعد غوته...

– شهادة لرومان رولان، أحد هؤلاء الروائيين الأكثر مقروئية، بين سنوات العشرينات والثلاثينيات...

– شهادة الشاعر بول ايلوار، وهو من أفضل ممثلي من سماهم السارد بـ «الطليعيين»، ومن كبار مغني الحب، أو بالأحرى، كما يقول السارد، هو شاعر الحب، كما أنه صاحب ديوان "الشعر والحب".

غير أن الشيء اللافت للنظر، بخصوص البناء العام لهذا النص الروائي، هو أنه إلى جانب نهج الكاتب لأسلوب «الرواية داخل الرواية» كما يسميه السارد، هناك أيضاً التشديد على اعتماد شكل من التوازن بين «الحكاية – الإطار»: حكاية السيدة أنييس (Agenes) وبقية الخطابات المتخللة، ضمن شبكة من «البنيات السردية»، حتى لانقول بالبنية السردية الواحدة في هذه الرواية. ويتم تمرير ذلك، عبر ما توفره تلك الانكسارات التي تطال خطية الحكاية – الإطار، وكذا بقية الخطابات المتخللة بين ثنايا هذه الحكاية، التي يفتتح بها المحكي الروائي في هذا النص، حيث يشاهد السارد، من كرسيه الطويل وهو ممدد مقابل مسبح رياضي بباريس، المرأة المسماة (أنييس) بالمسبح، باعتبارهما الفضاءين اللذين ينفتح عليهما الحكي، في الوقت الذي ينتظر فيه السارد حضور البروفيسور أفيناريوس (Avenariuss)، ثم، بعد ذلك، وهو (أي السارد) ممدد على السرير، يسمع الأخبار الصباحية وحالة الطقس، ويستعيد خياله صورة المرأة (أنييس)، فيتساءل عن هويتها، وتتم هذه الاستعادات لدى السارد انطلاقاً من اعتماده لتقنية محددة، يمكن الاصطلاح عليها تجاوزا بـ «تأمل الاستعادة»، حيث عادة ما يلجأ السارد إلى استعادة بعض الشهادات والملفوظات من المقاطع السردية – الحكائية السابقة لكي يتأملها في المقاطع اللاحقة، وذلك عبر أشكال من التسلسل والتداعي بين الشخوص وحكاياها من ناحية، ثم أيضاً عبر أشكال معينة من تنقلات «السارد»، في إطار من التناغم الموسيقي الأخاذ، داخل هذا العالم الروائي الفسيح الذي تشيده رواية (الخلود) بأزمنته و فضاءاته وشخوصه العديدة وبخطاباته المتنوعة المتخللة، وخصوصاً منها «خطابات الشهادة»، من ناحية ثانية، بما يشبه كتابة رواية بتنويعات قصصية مستقلة بعضها عن بعض، دون أن يكون ذلك صحيحاً. وهي الخطابات التي تفتح أفقاً تحليلياً آخر لمعاينة مفهوم "الرواية"، كما يتبلور عند السارد – المؤلف، في هذا النص، من داخل المحكي نفسه – كما من خلال نظريته –: فـ «الرواية، عنده، يجب ألاّ تشبه سباقاً للدراجات، لكن عليها أن تشبه وليمة، حيث تمرر كمية من الأطباق»، بمثل تلك "الأطباق المعرفية والجمالية" العديد التي تقدمها لنا هذه الرواية، وكأننا نعيد اكتشافها من جديد، وهي تروي سيرة المعرفة وسيرة الحضارة الأوروبية، هاته التي ساهمت العديد من الأسماء في بنائها وفي تخليدها أيضاً (في الفكر والسياسة والتاريخ والرياضيات والأدب والرسم والموسيقى والعشق والجنس...).

ومن بين أهم الناصر الروائية الأخرى التي تفتح مجالاً خاصاً للمقاربة والتحليل في هذه الرواية، يمكن أن نتتبع، عن قرب، طبيعة هذه العلاقة «الجدلية» القائمة بين عنوان هذه الرواية «الخلود» وبين بقية مكونات الفضاء النصي فيها (على مستوى المحكي)، وتحديداً عبر تتبع تلوينات هذه العلاقة التي تفرض نفسها، خصوصاً بين عنوان هذه الرواية وعنوان أحد فصولها (الفصل الثاني الحامل لنفس عنوان الرواية "الخلود") من ناحية، وبين المحتوى الأطروحي / الدلالي للرواية ككل من ناحية ثانية، أي في ارتباط ثيمة "الخلود"، هنا، بالمجال الأوربي بشكل خاص، ثم بالمجال الكوني بشكل عام...

فالمقصود بـ "الخلود" عند السارد، بخلاف مفهوم غوته له، هو الخلود الدنيوي، أي خلود أولئك الذين يبقون بعد وفاتهم في ذاكرة الأجيال التالية .. كما يتم التمييز لديه، أيضاً، بين «الخلود الصغير» و «الخلود الكبير». ويتتبع السارد تجليات هذه الثيمة، أي الخلود، في ارتباطها، هذه المرة، برجالات الدولة: كفرانسوا ميتران، هذا الذي أعطى حيزاً أكبر للخلود في أفكاره، وفاليري جيسكار ديستان، سلف ميتران في رئاسة الجمهورية، وهو الذي ربط بين الخلود والموت، باعتبارهما زوجاً لا ينفصل، وجيمي كارتر، الذي بحث عن الخلود في الركض رفقة معاونيه وحراسه الشخصيين، وهو ما يسميه السارد بـ "الخلود المضحك". ثم في ارتباط الخلود، أيضاً، برجالات العلم والتكنولوجيا، كما هي الحال لدى عالم الفضاء تيوشو براهي، هذا الذي انفجرت مثانته بعد أن عدل حياء عن رغبته في الذهاب إلى المرحاض، فارتبط بدوره بالخلود المضحك، أو أيضاً لدى الروائي روبير موزيل، الذي توفي وهو يرفع أثقالاً، فضمن لنفسه، هو، كذلك خلوداً مضحكاً...

ومع التنامي السردي والحكائي، الموازيين للحكاية – الإطار (حكاية أنييس)، يتخذ مفهوم الخلود دلالات أخرى، وذلك بموازاة مع اقتراب موت غوته، ومن ثم

اقتراب خلوده أيضاً، حث إن "الخلود" و "الموت" يكونان ثنائياً غير مجزأ، أكثر جمالاً من ماركس وإنجلس أو من روميو وجوليت أو من لوريل وهاردي. فرغم انشغال غوته الشديد بـ "نظرية الألوان"، التي يعتبرها من أهم أعماله، فقد ترك مخطوطته تلك وسافر عام ١٨٠٨ لملاقاة قائد حربي خالد، هو أيضاً ، ويتعلق الأمر بنابليون...

إلى جانب ذلك، لم تفت السارد فرصة التمييز بين خلود الشعراء وخلود القادة، هؤلاء الذين يظلون أكثر خلوداً، وهو ما يستنتجه السارد نفسه من خلال إدراجه لتلك المحاورة الشهيرة بين نابليون وغوته...

ثم ينتقل السارد إلى الحديث عن الخلود عند غوته، هذه الشخصية التي يفتتن بها السارد، باعتبارها تشكل المركز ومنتصف التاريخ الأوروبي (حيث ما فتئ السارد يصفه بالعظيم والكوزموبوليتي ورجل الطبيعة ورجل التاريخ)، يحكي عن ذلك، انطلاقاً من علاقة غوته، المتحولة والممتدة في الزمن وفي المحكي الروائي الواقعي في هذه الرواية، مع بتينا ((Bettina، ابنة ماكسيميليان لاروش عشيقة غوته، في سياق حلم كل واحد منهما بالخلود، هذا الذي نحلم به منذ الطفولة، يقول السارد، وكلما اقترب الشخص أكثر من الموت اقترب أكثر من الخلود.. وذلك قبل أن ينتقل السارد إلى الحديث عن الخلود عند بيتهوفن، حيث تنتهي لحظة غوته العظيمة، عبر توقفه عند قصة قبعة بيتهوفن الخالدة، في الوقت الذي يبرز فيه السارد إرنست همنغواي رافضاً للخلود (وهو ما يمكن تلمسه من خلال هروب همنغواي إلى كوبا للاستقرار بها بعيداً عن الناس - رفضه الذهاب إلى استوكهولم لتسلم جائزة نوبل...)، وهو ما جعل همنغواي، يقول السارد، يشعر بالرعب كلما أحس باقتراب الخلود منه، وبشكل أسوأ حتى من الإحساس بالرعب من الموت نفسه.

بموازاة مع ذلك، يرصد السارد رغبة "بتينا" نفسها في تحقيق الخلود الكبير، بما هي رغبة تتجسد في تجاوز النفس لمعانقة التاريخ والذاكرة الأبدية.. ثم يعود السارد، في فصول أخرى، وتحديداً في الفصل الرابع "الانسان العاطفي"، لينقل لنا، مرة أخرى، حواراً فريداً بين غوته وهمنغواي حول مفهوم الخلود تحديداً، في علاقته بالكتابة وسيرة الحياة، وذلك في إطار شكل من الميتا سرد، هذا الذي تتكسر عنده الحدود، في هذه الرواية، بين المحكي الواقعي والمحكي التخييلي: "لا تقم بدور المغفل يا إرنست، قال غوته. أنت تعلم أننا في هذه اللحظة لسنا سوى الفانتازيا النزقة لروائي يقولنا ما يتوخى هو نفسه قوله وما يرجح أننا لن نقوله قط..."

عدا ذلك، فإن الخلود، الذي تحاول هذه الرواية الحديث عنه وبالتالي تتبع تلويناته الثيمية والدلالية (أو أيضاً التأريخ لمفهومه ولفكرته، ومن ثمة لرجالاته...)، لا يخرج في هذه الرواية أو في غيرها من روايات كونديرا الأخرى، عن معنى الكينونة والوجود، وهو ما لا يلغي، كذلك، محاولة السارد «تخليد» هذه الرواية ذاتها من الداخل، ومن ثم تخليد كاتبها أيضاً، هذا الذي يستحضر ذاته (اسمه) داخل هذا المحكي العام لرواية "الخلود"، سواء من مواقعه كسارد، أو أيضاً ككاتب ضمني يتماهى مع الكاتب الفعلي، على الأقل على مستوى الاسم والمرجعية.. أليست الرواية، في نظر كونديرا، هي "صيغة نثر عظيمة يقوم المؤلف باستكشافها، عن طريق ذوات تجريبية (شخصيات) ببعض ثيمات الوجود الرائعة"(٣).

فإذا كانت «شهادة» رومان رولان السابقة تدور حول طبيعة العلاقة الغرامية والعاطفية القائمة بين غوته وبتهوفن وآشيم آرنيم والكونت هرمان فون باكلر - مسكاو وغيرهم من العشاق من ناحية، وبتينا من ناحية ثانية، فقام الروائي رومان رولان، في سياق آخر، بتفسيرها بالتقسيط، من خلال بحثه المنشور حول «غوته وبتهوفن»، فإن هذه الرواية، أيضاً، يمكن اعتبارها بمثابة شهادة «تخليد» لسيرة الكتابة عند ميلان كونديرا نفسه، بما أن أعمال كل روائي تحتوي رؤية ضمنية لتاريخ الرواية، فكرة عمّا هي الرواية(٤)، على حد تعبير الكاتب نفسه، في كتابه الشهير "فن الرواية"، وكما حاول هذا الروائي التعبير عن ذلك، أيضاً، في روايته "الخلود"، على مستوى لجوئه إلى خرق قانون هذا الجنس الأدبي، حيث تصبح الرواية، عند كونديرا، هي تلك الرواية "غير القابلة لأن تروى"...

هوامش:

١) Milan Kundera, Limmortalité, traduit de Tchèque par Eva Bloch, nrf, Gallimard, 1990.

٢) Sylvie Kichterava, les romans de Kundera et les prolèmes de la communication.
Eva le Grand, Esthétique de la variation romanesque chez Kundera, in: L'infini(5), Hiver 1984.

٣) ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة أمل منصور، الطبعة العربية الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٩، ص ١٣٦.

٤) نفس المرجع، ص ٩.

المستنسخ الصوفي في "مسالك الزيتون" (نحو مشروع استطيقي للتمثل)

د. هشام العلوي

صيغ التناول

تنطلق هذه المقاربة من طرح سجالي، للعلاقة المفترضة بين الخطاب الصوفي والرواية بالمغرب، يذهب إلى أن وعي كتاب السرد بالتراث الصوفي، وسعيهم إلى استثمار معطياته الفكرية والتعبيرية والجمالية ضمن أعمالهم الروائية والقصصية كذلك، قد ارتبطا (أي هذا الوعي وهذا السعي) زمنيا بمرحلة السبعينيات، وفنيا بما يمكن أن نسميه بطور التجريب في مسار الكتابة السردية المغربية؛ بحيث يصعب الحديث عن كتابة تؤسس استراتيجيتها على المكون الصوفي قبل أن يخوض المبدع المغربي مغامرة التجريب في العقد السبعيني. وهب، أن جل النصوص السابقة عن هذه الفترة، سواء كتبت بالعربية أو الفرنسية، ظل تفاعلها مع الظاهرة الصوفية مطبوعا بشيء من العفوية أو السذاجة على المستويين الفكري والفني، ومقترنا بتصور سائد يخلط بين المتخيل الشعبي الممتد في اليومي والمعيش، والذخيرة الصوفية بحصر المعنى التي تشكل رافدا من مجموع روافد هذا المتخيل، كما تتمتع باستقلالها وخصوصيتها، وبالتالي تستدعي إدراكا عالما بثوابتها وحدودها، ومفكرا في إمكانية العبور بها من حقلها الأصلي، باعتبارها تاريخا ومفاهيم وكرامات، إلى الحقل السردي بوصفها مادة حكائية ومقومات خطابية.

والواقع، أن ملامح هذا الإدراك، الذي نشأ كما ذكرنا بدءا من السبعينيات مع ممارسة الروائيين للتجريب، تتجلى في ثلاث صيغ للتناول:

١- يعمد التناول الأول إلى تخصيب المحكي بالمكون العجائبي أو السحري للخطاب الصوفي، على أساس أنه وسيلة بليغة في وصف تناقضات الواقع، أو التعبير عن لاواقعيته، أو الهروب من انهزاميته وانكساراته.
ولعل اللجوء إلى العجيب أو الخارق المستمد من سير الأولياء ومناقبهم، كان في الغالب يتخذ شكل قناع أو تقية تجاه وضع سياسي واجتماعي موسوم بالقمع، وقد لا يتردد في ردع كل محاولة تمتطي أسلوب المواجهة والإدانة المباشرة.

٢- ينتصر التناول الثاني لمفهوم انفتاح الجنس الروائي، وقابلية هذا الأخير للتحاور مع أنواع أدبية وتعبيرية متعددة ومختلفة، واحتوائها أيضا. وهكذا اقترن نهل الكتابة المغربية من المعين الصوفي بهاجس تقويض أقانيم وآفاق شعرية الرواية كما تقدمها نظرية الأنواع، وتشييد هوية أجناسية جديدة، بعيدا عن المعايير الغربية الجاهزة. الأمر الذي سيسعفها عن اكتناه نبض المجتمع المغربي، واعتماد قوالب فنية قادرة على تشخيص أوضاعه، وطموحاته وأحلامه، ومعاناته... إلخ.

٣- لا يكتفي التناول الثالث بتوظيف الخطاب الصوفي داخل إطار ذرائعي فحسب، كما هو شأن التناولين السابقين، وإنما يروم سحب مادته وبنيته على مجموع العمل الروائي، على اعتبار أنهما مصدران لازمان لكل من يسعى إلى بلورة مشروع استطيقي في الكتابة السردية انطلاقا من الإرث الصوفي.

وإذا كان بعض الدارسين (١) يرى أن المشهد الروائي المغربي لم يستطع بعد، أن ينتج نصوصا ترتقي إلى هذه الصيغة من التناول، فإننا نعتقد، في المقابل، أن هناك أعمالا تعلن عن أهليتها للانخراط في هذا المنحى، وتفوقها في استيحاء الخطاب الصوفي لنحت مختلف وحداتها السردية. ولعل نص "مسالك الزيتون"(❖) للميلودي شغموم نموذج دال ومتميز لاستراتيجية الكتابة الروائية التي ينتظمها المستنسخ الصوفي في بناء الملفوظ والتلفظ، على حد سواء.

> **يعتبر نص «مسالك الزيتون» خامس عمل سردي طويل للميلودي شغموم**

ويعتبر نص "مسالك الزيتون" خامس عمل سردي طويل للميلودي شغموم، ضمن مشروعه الإبداعي الموزع بين القصة القصيرة والرواية. وإذا كان هذا النص لا يقل، عن باقي أعمال المؤلف، تقويضا للأنماط المألوفة على مستوى الكتابة السردية المغربية، وتميزا عن جل المحاولات الطليعية الموازية التي تروم تحديث طرائق وأساليب تلك الكتابة، وبلورة مفهوم جديد ومختلف للأدب، فإنه يكاد يكون أكثرها تجريبا للأشكال، وتهجينا للخطابات، وخرقا لتخوم ومواثيق الأنواع، وتمنعا على النمذجة أو التجنيس، واستفزازا للمتلقي الذي لا يسعفه أفق الانتظار السائد على ولوج عتباته، والقبض على مفاتيحه.

واللافت، أن "مسالك الزيتون" تخترقها مجموعة من النصوص والمعارف النابعة من سجل التصوف، تتظافر على صوغ مادتها الحكائية وأساليبها التعبيرية وتشكيلها المعماري. لقد استقى الميلودي شغموم ذخيرة وازنة من المفاهيم والتصورات على شكل أبيات شعرية، ومقاطع نثرية، وتمثيلات أليغورية، وعبارات مسكوكة؛ ثم عارض القوالب الخطابية للكرامات، واستثمر بعض مضامينها وأحكامها ووقائعها، واستمد القسامات الوجدانية والجسدية والسلوكية لشخوصه من تراجم الصوفية ومناقبهم. وهذا فضلا عن أنه هيكل فصول روايته، ورتبها داخل قسمين كبيرين، ووضع لها عناوين رئيسة وأخرى فرعية، وذيل جزءها الأول بخلاصات ونتائج، مما يعطي لقارئ هذا المعمار

انطباعا بأن الأمر يتعلق بمصنف نظري حول التصوف، أراد الكاتب أن يسرد أفكاره وقضاياه، وينصص كراماته أقطابه، ويخضع محتواه ككل لتسنين جمالي يستبدل التأمل بالتملي، والعقل بالعين.

وعليه، يمكننا أن نستجلي قوة المستنسخ الصوفي المبثوث في تضاعيف "مسالك الزيتون"، عبر الوقوف على مستويين اثنين: الأول أسلوبي، والثاني حكائي. مع العلم أن هذا الحضور، رغم قوته وكثافته، لا يجزم بالضرورة أن المؤلف يعيد حوكه متلبسا بسياقاته القبلية، وسجينا لمقصدياته الأصلية، وإنما يفسح حيزا للانفلات من سلطة الخطاب الصوفي وذاكرته الدلالية(❖❖). الشيء الذي يكشف عن صوت الذات المبدعة ومساهمتها في تشييد عالم السرد.

محو الأنواع

نجد، بخصوص المستوى الأسلوبي، أن "مسالك الزيتون" تتضمن نصوصا حرص المؤلف على نسخ جملة منها لفظا ومعنى، إما مقترنة باسم صاحبها وعنوان الكتاب الذي اجتزئت منه، أو خالية من أية إشارة توثقها أو قرينة تستنسبها. وهكذا، يمكننا حصر هذه النصوص، وفق تتابعها داخل زمن السرد، فيما يلي:

١- ثلاثة مقاطع متفرقة ترصد فكرة وحدة الوجود، سكت الميلودي شغموم عن مصدرها، ربما لأنها من أشهر ما قاله محيي الدين ابن عربي في هذا الصدد، طي مصنفه "فصوص الحكم"، وأكثر آثاره تداولا لدى جمهور الباحثين والدارسين للفكر الصوفي. زيادة على أن كاتبنا سبق أن استحضر المقاطع عينها في أطروحته الجامعية حول التصوف الإسلامي (٢).

يقول "ميم"وهو أحد شخوص المحكي:

"ثم اشتق له منه شخصا على صورته سماه امرأة، فظهرت بصورته فحن إليها حنين الشيء إلى نفسه، وحنت إليه حنين الشيء إلى وطنه... فظهرت الثلاثة: حق ورجل وامرأة. فحن الرجل إلى ربه الذي هو أصله حنين المرأة إليه. فحبب إليه ربه النساء كما أحب الله من هو على صورته" (ص٩).

هذه النصوص بمثابة ترسبات وومضات منبعثة من المعيش الذهني للكاتب

٢- شاهد شعري غفل، يأتي كاستطراد لكلام ابن عربي، وقد يدخل في إطار الغزل الصوفي.

ينشد "نون":

ففي النشأة الأولى تراءت لآدم   بمظهر حوا قبل حكم النبوة

وتظهر للعشاق في كل مظهر   من اللبس في أشكال حسن بديعة

ففي مرة "لبنى" وأخر "بثينة"   وآونة تدعى بعزة "عزة" (ص١٠).

٣- شاهد شعري ثان، قائله مجهول، يتحدث عن المرأة وتنافس العشاق في حبها (ص١٥).

٤- شذرات مختارة من كتاب "حياة الحيوان الكبرى" لكمال الدين الدميري، تستفيض في إبراز صفات الكلب وطباعه (ص٤٨-٤٩).

٥- مناظرة بين كلب السوق وكلب الصيد، مقتطفة من "الأنوار القدسية في بيان آداب العبودية" لعبد الوهاب الشعراني (ص٥٢).

وسواء تم الإفصاح عن هوية النصوص المقتبسة أم لا، فإن اجتثاثها من جذورها، وزرعها في أضعاف السرد، قد أفقدها شيئا من ثقلها التراثي وبعدها التاريخي. وهذا يحررها طبعا من شرنقة الأنواع التعبيرية التي أنتجت داخل شروطها، ويتيح لها إمكانية الانزلاق إلى أشكال أخرى، والتحلي بقيم دلالية مضافة، والاضطلاع بمقاصد وغائيات مختلفة؛ على أساس أنها أصبحت أجزاء مكونة ضمن بنية فنية متميزة: هي جنس السيرة الروائية.

أولاً، تحمل هذه النصوص بعدا أوطوبيوغرافيا، لأنها بمثابة ترسبات وومضات منبعثة من المعيش الذهني للكاتب ومسيرته العلمية والثقافية عموما. وتؤدي، ثانياً، وظائف سردية كغيرها من الوحدات. فكلام ابن عربي عن المرأة والحب والحنين إلى الأصول ووحدة الوجود، يمثل كذلك، جملة استهلالية❖❖❖ تدشن الحكي وتختط مجراه، وتنسل تشابكاته وآفاقه، وتنطوي كلماتها على معظم الثيمات التي سوف تتوالد وتتنامى في سيرورة النص. أما شذرات "الدميري" ومناظرة "الشعراني"، فإنها تحمل مؤشرات وإخبارات من شأنها إضاءة أحوال الشخوص وتحديد قسماتهم النفسية والعضوية، وإنجاز بطاقاتهم الدلالية بشكل نهائي. كما يقول السارد معقبا على التشابه المفحم بين أهل الخمارة والكلب:

- "مثله مثلنا نحن المدمنين المياحين... في هذا المكان العظيم!" (ص٤٩).

- "...أنا الكلب... أنا الكلب الأهلي... وهذه صفاتي (...)

ومذكور في الكتب... في كتاب "حياة الحيوان الكبرى" يا سلام!... ما أجمل حياتنا الكبرى...! حياة كبرى!...عاو... عاو عاو... عا..." (ص٤٩).

في حين تندمج الأبيات الشعرية في ملفوظ الشخوص، وتتوزع سببيا، مع الأقوال والأفعال الموجودة قبلها وبعدها. وبالتالي، لا نستطيع حذفها أو الاستغناء عنها، لأنها تشارك في صنع الحدث وتحريك عجلة السرد. ولعل هذا، ما يجعل شاعريتها تتوارى خلف الوظيفة المنوطة بها وسط نحو الحكاية.

استنادا إليه، يجدر الحديث عن عملية استهلاك هذه النصوص لأنواعها البدئية، والتحاقها بتسنين بلاغي مغاير، أعادها إلى مطبخ المعنى مرة أخرى، ورهن معطياتها بقدر تأويلي جديد كما رأينا.

وهب، أن الميلودي شغموم في هذا المسعى، يومئ بشكل ضمني الى مسعى

مماثل لـ "نيتشه"، لما ذهب إلى أن ما ينبغي الاحتفاظ به من أنساق الفلسفة هو قيمتها التعبيرية، وليس حقائقها ومعارفها التي قد تتلاشى أمام الاكتشافات المتواصلة. ومن ثمة، يجب أن نقرأها كما نقرأ أي إبداع فني يحتكم إلى مقاييس الجمال والذوق (٣).

ويمكن، كذلك، أن نستشف خصائص هذا الجانب الأسلوبي في لغة الشطح، وبلاغة السخرية، وأبجدية أعضاء الجسد، وغيرها من التقنيات الناظمة لمحكي مسالك الزيتون، والمستلهَمة تحديدا من الخطاب الصوفي.

أما بخصوص تمثل النص للمستنسخات ضمن مستواه الحكائي، فيكفي أن نشير إلى ظاهرة "المسخ" التي تبين سيمولوجية الشخوص، وتؤطر حركيتها وفعلها على امتداد البرنامج السردي. مع العلم أن هذا التمثل يطال عناصر ووحدات حكائية أخرى، نحو: الزمن والفضاء ومجرى الأحداث... إلخ.

صيرورات الشخوص

تعج "مسالك الزيتون" بأساليب المسخ، وتعرف شخوصها سلسلة من التحولات التي يمتزج فيها المألوف بالمدهش، والحلم باليقظة، ويتناسل بصددها الوصف الموضوعي مع الهذيان والاستيهام. لكن المتفحص لتجليات هذا المكون، في ثنايا النص، لا بد أن يستنتج أن جذوره الفلسفية والصوفية تكاد تغطي قيمته الفنية أو النقدية، لا سيما وأن "مبدأ المشاركة" و "فكرة التناسخ" هما من أبرز القضايا التي عالجها الميلودي شغموم، نظريا، بخصوص الخطاب الصوفي، ومن أهم القوانين التي تحتكم إليها مسالك المريدين خلال تشوفهم إلى الولاية وأثناءها، فيتقلبون على المراتب والأحوال والأجسام، حتى يبلغوا أعلى طبقاتها أو يبرهنوا على تفوقهم وقوة بركتهم. وإذا كان الله، من منظور ابن عربي أو الحلاج، يتعين في الموجودات ويُظهِرُ لاهوته في ناسوت الخلق(٤)، فإن انكشاف أسرار الألوهية يكسب الولي قدرة مماثلة (٥) على تقمص هيئات الأشخاص والأشياء، والترحال بين الكائنات والماهيات.

تعج «مسالك الزيتون» بأساليب المسخ وتعرف شخوصها سلسلة من التحولات

والملاحظ، أن تراجم الصوفية ومناقبهم حافلة بأخبار من قبيل ذلك، إذ يتحول بعضهم إلى طائر للجبال أو نون للكهوف، أو يستعير صورة أسد مفترس (ص٤٣)، أو قد يتحلل حتى يصبح بقعة ماء أو مادة لطيفة كرائحة القرنفل (ص٦٨) إلخ. وهذا، زيادة على تنقلهم التصاعدي بين الدرجات الوجدانية (الحب- السماع - الذكر - الشطح) (٦) والعرفانية (التحلي - التخلي - التجلي) (٧)، التي تتخلل سلم التصوف، وتستلزمها سيرورة التسامي والتوق الدائم إلى الأرقى والأقصى. ومن هنا يمكن للمريد أن يبدو في صورة عاشق أو مجنون أو سكير، كما يبرز في هيئة شيخ أو إبليس أو إله....إلخ (٨).

استنادا إلى ما سلف، نرى الاضطراب والتيه والسياحة المتواصلة التي تنتظم عوالم "مسالك الزيتون" عموما، وشخوصها على وجه التحديد؛ حيث تمس الذوات مسوخ متعددة تستتبع مجموعة من التقلبات والملابسات على مستوى الأمكنة والأزمنة والوقائع:

١- سياحة في الأبدان يمارسها كل من السارد و "زكية":

- السارد بومة، سمكة، طائر.

- زكية سمكة جنية البحر، غيمة صغيرة، فرس جموح.

٢- سياحة في الماهيات، تنسحب على معظم الشخوص، ونتلمسها في تعدد الكنى وانزياح السلوك أو الصفات الخُلقية والخَلقية نحو التشاكل مع كينونات طبيعية، وتاريخية، ورمزية:

« الحقل الطبيعي:

- زكية النعناع، الملوخية، العنب، الزيتون، مسالك الزيتون، الجبل، البحر، السفح، الغابة.

- عشيق زكية بغل، ثور بدائي عجل.

- كاف حمار.

- راء بقرة.

- السارد كلب أهلي، طاووس.

- المحققون فئران: أولهم أصفر وثانيهم أبيض وثالثهم أسود.

- أهل الخمارة حيوانات الحديقة أو "السيرك"».

« الحقل التاريخي:

- زكية زرقاء اليمامة، بينيلوب، امرأة لوط، الشيخ الكامل.

- السارد سيدي قدور العلمي الحلاج (حينما يهدد الزيانية بالانتفاخ حتى يملأ الحيز كله) (٩)».

« الحقل الرمزي:

- زكية زانية معلمة التاريخ والجغرافيا مكناس لقصيبة قطب.

- السارد كائن أسطوري له عشرون روحا، كلبي ذو نزعة صوفية، مجنون، درويش، نبي، شاعر، رحالة عنين.

- راء أستاذة، مربية، حاجة، بغي»

وموازاة مع ترحال الذوات ومتاهاتها في الأجساد والهوايات، تجري سياحة في البلدان (١٠)، والحقب الزمنية، فتنتفي التخوم بين الماضي والحاضر، وتتناسخ الأفضية والأشياء والمدن؛ وكأن الأمر يتعلق باللحظة الصفر السابقة عن عالم الحدود والأسوار (ص٩٧)، أو بإشراقة درويش رفعت عنه حجب البصر، فشاهد بعين البصيرة والذوق، وهو لم يبرح مكانه (ص١٠٢)، تعاطفا ماديا وانجذابا وجدانيا يَلْحَمَان الماهيات، فتستحيل الأنا والهنا والآن كتلة متجانسة:

- "... فأخذت بصيرتي تتفتح، وبدأت الأشياء تأخذ تدريجيا أكثر من موقع (...) وها أنا أعيش في القصيبة والزيتونة وطنجة والبيضاء وباريز وتور من غير أن أحس بالحدود، وها أنا أعيش في أماكن عديدة وأزمنة عديدة وكائنات عديدة كما علمني الرب أن أعيش داخل (موكب الأسماء والفراشات والطيور والشعراء والأطفال والروائح والجبال والبحار) وخارج

الموكب، وكـــأن كل شيء بداخلي أو خارجي في نفس الوقت (...) فتصبح القصيبة عينا (...) مجرد سمكة في البحر أو طائرا في أعلى الجبل..." (ص١٠١).

- "...العين التي تصبح رملا جبلا بحرا خمرا سماء ظلا وترا، تمارس كل التحولات صباح مساء..." (ص٩٨).

- " دائما سأظل أذكر وقع حذائك العالي الكعبين يدق على رأسي الجبلين (نهديك الغمازتين) ليؤكد لي متحديا أن ما يفصل بين الجبل والجبل، بين النهد والنهد، بين البحر والبحر، لتجري بينهما الحقول والوديان كما تجري القصائد بين الشفتين... واحد، هو هو !" (ص٩٦-٩٧).

والواضح، أن هذه المسوخ المطردة والصيرورات المتجددة باستمرار في محكي "مسالك الزيتون"، تعدو مسألة التشويه الجسماني المعَبِّر عن القلق أو السخرية، وكذا هاجس تفجير انغلاق الشخصية الروائية ومحو تضاريسها العضوية والاجتماعية (١١)؛ لأنهما يبلوران خطابا حول "الميتاجسدي" كما تتحدث عنه أدبيات التصوف، وتشخصه "أرض الحقيقة" و"مدائن النور"، التي خُلِقت من بقية خميرة طين آدم؛ وحيث تمسي الحياة مجالا مطلقا للعجائب والغرائب، ويستطيع المريد تخير الهياكل والصور كيفما شاء، وجمع الضدين، والتواجد بمكانين في نفس الآن، وتبدو المخلوقات من حيوان ونبات ومعادن حية ناطقة تتمتع بألسن ولغات، وتظهر الأحلام والأوهام والمعاني حرة محسوسة وملموسة، دون حاجة إلى تخيل أو تأويل أو بلاغة المجاز، ومن غير أن يحجمها العقل بقيوده والواقع الاعتيادي بضغوطه وأزماته (١٢).

ومحصلة القول، إن المحكي "المسالك" ليس في الأصل سوى توضيب محكم لجملة من الكرامات، وتكثيف كمي وموضوعاتي وفني لأقوال وأفعال استعارها الشخوص من صوفية وأولياء، كانوا عند تلفظها أو إنجازها، قد احتذوا مثال القدسي، من خلال تجليه في أربعة نماذج سلوكية لاشعورية:

الأسطورة والنبوة والإبليسية والنعيم.

إن النص "مسالك الزيتون" حقل إيحائي بامتياز، إذ تكتسي معظم التفاصيل والجزئيات، مهما ضئلت أهميتها السردية، بعدا دلاليا مقصودا، وتتخذ موقعا معينا ضمن صيغ التعالق بين الدنيوي والقدسي في التصوف الإسلامي، وتساهم في تشخيص روائي واستطيقي للأنماط الفكرية التي انتهى إليها الميلودي شغموم، حينما عالج هذه الإشكالية في مؤلفه النظري الموازي لهذا العمل الإبداعي.

تتخذ معظم التفاصيل موقعاً معيناً ضمن صيغ التعالق بين الدنيوي والقدسي

الهوامش:

(١)- راجع في هذا الصدد دراسة الناقد محمد علوط، "الخطاب الصوفي في الرواية المغربية: الزاوية للتهامي الوزاني نموذجا"، ضمن الرواية المغربية: أسئلة الحداثة، دار الثقافة ومختبر السرديات، البيضاء، ١٩٩٦، ص١٣٣-١٣٤.

❖- صدرت عن منشورات السفير، مكناس، ١٩٩٠.

❖❖- إن خطاب المستنسخات لايفيد إعادة إنتاج التراثي ضمن قوالبه وأشكاله الجاهزة فحسب، وإنما يستحدثه ويخضعه لسياق معاصر. انظر علوش (سعيد)، المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، البيضاء، ١٩٨٤، ص١٢٢.

(٢)- المتخيل والقدسي في التصوف الإسلامي: الحكاية والبركة، منشورات مجلس مكناس، ١٩٩١.

❖❖❖- Incipit.

(٣)- نيتشه (فريدريك)، الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي، تعريب: د.سهيل القش، الطبعة الثانية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣، ص٤٨، ٤٤، ٣٨-٤٩.

Cf : Deleuze (Gilles), Nietzsche, Ed. P.U.F., Paris, 2691, p.02.

(٤)- متز (آدم)، الحضارة الإسلامية، تعريب: محمد عبد الهادي أبو زيدة، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ت)، المجلد الثاني، ص٦١.

(٥)- يقول أبو يزيد البسطامي: "أوفى صفة العارف أن تجري فيه صفات الحق، ويجري فيه جنس الربوبية". راجع: المتخيل والقدسي، مرجع سابق، ص١٨٩.

(٦)- حميش (سالم)، "في التصوف بين التجربة وانتاج الجمال"، ضمن مجلة الوحدة، العدد ٢٤، كانون الأول ١٩٨٦، ص١٥١-١٥٢.

(٧)- ابن عربي (محيي الدين)، الفتوحات المكية، المجلد الثاني، ص٤٨٣.-٤٨٥.

(٨)- المتخيل والقدسي، ص ٢٥٤-٢٥٥.

(٩)- يحاكي السارد هنا الحلاج دون أن يسميه، حيث قيل إن هذا الأخير انتفخ وتضخم حتى ملأ حيز بيته، فلم يستطع أحد إخراجه.

راجع المتخيل والقدسي، ص٨٤.

(١٠)- عرف الصوفية برحلاتهم وحبهم للسفر والطواف بالأقطار والأمصار. وقد كان بعضهم يزاول السياحة بواسطة القلب فقط، أو بساط سحري، أو يمتطي قوس قزح، فيقطع المسافات الطوال ويجوب أرجاء المشرق والمغرب في لحظة أو ليلة واحدة على أقصى تقدير. راجع المتخيل والقدسي، ص. ٢٤٥، ٢٤١، ٦٢-٦٣، ٢٤٠.

(١١)- فان بورن (مارتن)، "الجسد الغروتيسكي: تمظهراته لدى غومبروفتس"، ترجمة: د. حسن المنيعي، الملحق الثقافي، جريدة الاتحاد الاشتراكي، ١٠ تشرين الثاني ١٩٩٥، ص٢.

(١٢)- الفتوحات المكية، المجلد الأول، ص١٢٦-١٣١.

المرأة قاصة للأطفال: (سورية أنموذجاً)

د.عبدالله أبوهيف- سورية

يعاين البحث النظرة السائدة لأدب الأطفال والطفل في الأدب، إذ أصبح الطفل مخاطباً ومتلقياً بعد أن كان موضوعاً، ويشير إلى مدى إسهام المرأة في تحديد هذه النظرة. ويعالج خصائص الكتابة للأطفال من خلال الاعتبارات التربوية والفنية وصلتها بالمرأة الكاتبة، ولا سيما البعد التربوي والتربية الثقافية. ويخصص متن البحث لتطور كتابة المرأة القصصية للأطفال في سورية من جانبين، الأول نظرة كمية، والثاني نظرة نوعية حول الموضوعات والقيم والأفكار والرؤية الفنية وتقانات مخاطبة الأطفال. ويختتم البحث بخلاصة فكرية وفنية.

١- تمهيد:

ثمة ظاهرتان رافقتا ظهور أدب الأطفال وتطوره في الأدب العربي الحديث خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، وتتبدى الظاهرة الأولى في خروج أدب الأطفال من أحضان التعليم، فغلب البعد التربوي على بقية الأبعاد الأخرى، بل إن بعض أهم كتّاب أدب الأطفال أمثال كامل كيلاني (مصر) من جيل الرواد وصلاح عبد الصبور (مصر) من جيل المؤسسين في تحديث الأدب، عدّوا الكتابة للأطفال عملاً تربوياً بالدرجة الأولى، على الرغم من وفرة اشتغال الأول على التأليف والتعريب والاقتباس، وعناية الثاني بالتعريب والاقتباس، ولو نظرنا في معجم "الأعلام" للزركلي لوجدنا تفصيل القول في الإنتاج الأدبي للراشدين، وإغفال الكتابة للأطفال أو الاكتفاء بمجرد الإشارة إليها نشاطاً تربوياً يُضاف إلى فاعليته الثقافية. وظلت هذه الظاهرة ملازمة لمكانة أدب الأطفال في الأدب العربي الحديث حتى نهاية خمسينيات القرن العشرين مع اتساع قنوات مخاطبة الأطفال في الوسائط المقروءة والمسموعة والمرئية من جهة، وتنامي الوعي بنظرية أدب الأطفال من جهة أخرى كما هي الحال مع علي الحديدي وأحمد نجيب وعبد التواب يوسف (مصر) من جيل رواد البحث في أدب الأطفال والطيب الفقيه أحمد (تونس) وهادي نعمان الهيتي (العراق) وعبد الله أبو هيف وعبد الرزاق جعفر (سورية) ومحيي الدين خريف (تونس) ومحمد إبراهيم حور (الأردن) وغيرهم من أصحاب الدراسات المتعددة في التنظير لأدب الأطفال في الأدب العربي الحديث.

ويُضاف إلى ذلك دخول أدب الأطفال في صراع الأفكار والتنازع الأيديولوجي من جهة ثالثة مما لفت الأنظار إلى وظائف أدب الأطفال في الخطاب الثقافي العربي، إذ لطالما خوطب الطفل العربي من جهات خارجية في ستينيات القرن العشرين وسبعينياته من خلال سيول الكتب والدوريات المعربة أو المؤلفة والمعدّة بقدر كبير أو قليل، ثم شارك بعض كتّاب أدب الأطفال في تعزيز خطاب ثقافي مبرمج وفق أهداف مختلفة حسب منتجي هذا الأدب أو معيدي إنتاجه كما هي الحال مع سلسلة "ليد بيرد" (لندن) التي وزعت كميات هائلة لأكثر من ألفي عنوان في سلاسل متعددة(١).

أما الظاهرة الثانية فهي النظر إلى الطفل موضوعاً حتى مطلع القرن العشرين حين بدأت الانعطافة الواضحة في النظر إليه مخاطباً ومتلقياً لأدب مكتوب له، ولعلنا نستذكر أبحاث عدد من الرواد الكبار ممن شخّصوا هذه الوضعية أمثال محمد العروسي المطوي (تونس) والبشير الهاشمي (ليبيا) وعبد العزيز المقالح (اليمن) وروكس بن زايد (الأردن) وأحمد أبو سعد (لبنان) وغيرهم، ونشير في هذا المجال إلى شهادة محيي الدين خريف (تونس)، المكتوبة عام ١٩٧٥ عن تجربته الطويلة مع الطفل موضوعاً، وليس مخاطباً، فقد كتب عنهم أكثر من عشرين سنة، ولكنه لم يكتب لهم لسببين اثنين، الأول "هو ما اعتدته من معاملة مع الكبار وما رأيته من إغفال وصمت وتغاض ورفض بدون نقد وفحص في أغلب الأحيان، وهو شيء لا يشجع على التمادي في التمادي على حدّ قول المتنبي، والثاني هو مباشرتي لتعليم الأطفال خلال عقدين من الزمن. وما رأيته بما أسميه بأدب المحور. وهو ما يتناول فيه من الشعر خاصة قطعاً قديمة لا تعبر عن واقع، ولا تمس عالم الطفل، ولا تحرّك إحساسه من أمثال ربيعية صفي الدين الحلي أو أحمد شوقي"(٢).

وقد شهدت سبعينيات القرن العشرين الانعطافة من الطفل موضوعاً إلى الطفل مخاطباً من خلال الاعتراف بأن ثمة ادباً للأطفال له خصائص ومميزات واعتبارات تربوية وفكرية وفنية، أما مكانة إسهام المرأة في تطور هذه النظرة إلى أدب الأطفال فهي محدودة إلى وقت قريب رغم أولوية اضطلاع المرأة بالعمل التربوي من البيت إلى المدرسة والمجتمع، ونعزو هذه المحدودية إلى المدى الضيق لمشاركة المرأة الاجتماعية والثقافية والأدبية، وقد طغى على هذه المشاركة تعبيرات وضع المرأة دون العناية بمخاطبة الأطفال، وهي مسألة سائدة منذ القديم، ففي أغاني ترقيص الأطفال أو هدهدتهم أو ملاعبتهم تفصح المرأة مباشرة أو إلماحاً عما تعانيه، فتردد لنفسها الشكوى والتذمر والعذاب، وهي موضوعات قصية عن الأطفال، ولا يتواصلون معها بالنظر إلى عمرهم من الرضاعة إلى ما قبل الخامسة.

إن تقصياً صريحاً لمدى إسهام المرأة في تطور هذه النظرة يشير إلى ما يلي:

أ- ظهور المرأة الكاتبة للأطفال المتأخر قياساً إلى كتابة

صلة المرأة بالبعد التربوي لأدب الأطفال عميقة وشديدة الفاعلية

الرجل، فلا نقع على رائدات في هذا الميدان حتى نهاية خمسينيات القرن العشرين.

ب- دخول المرأة الكاتبة للأطفال إلى رحاب الكتابة عن طريق التعريب والتوليف غالباً حتى مطلع السبعينيات من ذلك القرن، وقد انتشر مثل هذا الإسهام في العقدين التاليين لذلك، ونذكر من هؤلاء المترجمات في سورية فريزة التجار ووناديا خوست وأوديت سلوم وحياة سليمان وماري لور سمعان وهيفاء طعمة ولطيفة ديب عرنوق وغصون رفعت عرنوق وروز مخلوف ورباب هاشم.

ثم انتقلت العناية بأدب الأطفال إلى البحث، ونذكر من هؤلاء الباحثات: نبيلة الرزاز اللجمي وندوة النوري ونجوة قصاب حسن، وآرليت قاضي وفاطمة المما وإلهام أبو السعود وصالحة سنقر ودلال حاتم وناديا خوست وقمر كيلاني ومريم خير بك وهالة الأتاسي ولينا كيلاني وملكة أبيض وسلوى الجابري ومها عرنوق. ولعلنا نشير إلى أن هذا الإسهام في البحث اقتصر على كتابة بحوث ومقالات مفردة، ولم تصدر كتاباً عن أدب الأطفال باحثة منهن حتى الآن.

٢- خصائص الكتابة للأطفال وصلتها بالمرأة الكاتبة:

تواضع منظرو أدب الأطفال على قواعد ومعايير سميت الاعتبارات التربوية من جهة، والاعتبارات الفنية من جهة أخرى، فقد جاوز الاشتغال بنظرية أدب الأطفال إشكاليات تربوية متعددة مثل إشكاليتي الوعي والإدراك والتاريخ والمجتمع، مثلما تعدى إشكالية اللغة وتباين مستوياتها إلى الاتفاق على نظرية أدب الأطفال في منظوراتها الرئيسة ضمن محوري الاعتبارات التربوية والاعتبارات الفنية، وتوجز الأولى في مراعاة مراحل النمو عند الأطفال وعلاقتها بخصائصهم، ومراحل النمو اللغوي بما في ذلك مشكلة القاموس المشترك للطفل، ومراعاة السمات المميزة للغة العربية ولغة الكتابة ومواقف الأطفال منها، وتتجه الاعتبارات الفنية إلى مراعاة ما يتعلق بخصائص فنون أدب الأطفال كالقصة أو القصيدة، وما يتعلق في الوقت نفسه بخصائص الوسيط نفسه كالكتاب والإذاعة والنشر الإلكتروني.. الخ(٣).

ويلاحظ في هذه الاعتبارات التربوية والفنية، أننا لا نغفل عن دور المربي بخاصة، والبعد التربوي بعامة، إذ يلعب المربي داخل الأسرة أو الأسرة التربوية أو أجهزة الثقافة ووسائل الإعلام دوراً كبيراً في إبلاغية الكتابة للأطفال، لأن الطفل يحتاج للمرشد أو المنشط الثقافي، ولترشيد إنتاج ثقافة الأطفال أو إعادة إنتاجها، في مراحله العمرية حتى سن اليفاعة والرشد. ويتزايد الاهتمام بدور المربي في ظل التطور الثقافي والتعليمي والتربوي، كما في حالات التحويل أو الحكواتي لضمان بلاغة مخاطبة الأطفال داخل إبلاغيتهم، والتحويل هو لجوء التربية إلى تمكين المربي من القدرة على تحويل أي كتابة أدبية قد لا تكون مناسبة للأطفال، إلى نصوص أدبية صالحة لهم، أو الحكواتي فهو أن يقوم المربي بدور ناقل الحكاية للأطفال، وقد يبتدعها أو يؤلفها، أو يضيف على متنها، أو يطور فيها، أو يستخدم تقانات اتصالية متطورة في إبلاغية مخاطبة الأطفال.

ونتوقف في معاينة خصائص الكتابة للأطفال عند أمرين تضطلع بهما المرأة الكاتبة، وترتقي بمسؤوليتهما الإنسانية والقيمية بالنظر إلى سمة المرأة المربية بالطبيعة وما يتصل بأصول الفرق بين الجنسين التي تكرسها التربية والتكوين التربوي بالنسبة للمرأة أيضاً، فالمرأة حاضن تربوي أكثر من الرجل، والمرأة تنهض بالتربية الثقافية فعالة في أوساط الأطفال الثقافية لصلتها بالتقاليد الثقافية في مراحل التكوين التربوي أكثر من الرجل، ويفيد تأمل عناصر التربية الثقافية في هذا المجال ايما إفادة، وهذه العناصر حسب تعريف اليونسكو هي التعريف بالتراث الثقافي وتقديره والتعريف بالحياة الثقافية المعاصرة، والتوعية بعملية انتشار الثقافة وتطورها، والاعتراف بتساويها في الكرامة وبالصلة والتي لا تنفصم عراها بين التراث الثقافي والحياة الثقافية المعاصرة، والتربية الفنية والجمالية، والتنشئة على القيم الأخلاقية والمدنية، والتربية في مجال وسائل الإعلام، والتربية المشتركة بين الثقافات، متعددة الثقافات، وصلة العلم والتكنولوجيا والثقافات.

وقد بات واضحاً أن صلة المرأة بالبعد التربوي لأدب الأطفال وبالتربية الثقافية عميقة وشديدة الفاعلية بما يجعل من كتابة المرأة للأطفال أكثر تحققاً لهذه الاعتبارات التربوية، وأكثر ترشيداً لها في ضمانة إبلاغية مخاطبة الأطفال.

أما الرهان الآخر فهو التجلي البلاغي لهذه المخاطبة التي يتمتع بها كاتب أدب الأطفال مهما كان جنسه ومواصفاته الأخرى، ومن الواضح أن المرأة الكاتبة للأطفال في سورية قد بلغت شأواً عالياً في إبداع أدب الأطفال الذي يراعي خصائص الكتابة للأطفال كما سنرى في الفقرة التالية.

٣- تطور كتابة المرأة القصصية للأطفال:

نستطيع أن نوزع كتابة المرأة القصصية للأطفال إلى مرحلتين، الأولى التأسيس في سبعينيات القرن العشرين، والثانية الإنجاز في العقدين التاليين. ولنا أن نتقصى المرحلتين من خلال النظرة الكمية تمهيداً للنظرة النوعية.

٣-١- النظرة الكمية:

شهدت سنوات السبعينيات التأسيس لأدب الأطفال في سورية من خلال استحداث دورية "أسامة" نصف الشهرية الصادرة عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي عام ١٩٦٩ التي عملت دلال حاتم سكرتيرة لتحريرها، ثم تولت رئاسة تحريرها في نهاية السبعينيات، ودورية "رافع" الأسبوعية الصادرة عن مؤسسة الوحدة للطباعة والنشر والتوزيع عام ١٩٦٩ ثم توقفت عام ١٩٧٠ ومن خلال اهتمام المؤسسات الرسمية بالنشر

يكاد يطغى الموضوع الاجتماعي على فضاء القص للأطفال لدى الكاتبات

للأطفال في وزارة الثقافة واتحاد الكتّاب العرب، ومن خلال استحداث قنوات اتصال متعددة في الإذاعة والتلفزيون والمسرح.. الخ، ومن خلال تأسيس منظمة خاصة بالطفولة هي منظمة طلائع البعث عام ١٩٧٤ وقد نهضت بثقافة الأطفال ايما نهوض، ومن ملامح هذا النهوض تشجيع الكتابة للأطفال في المسابقات وسواها، وإصدار مجلة "الطليعي" للأطفال، وإحداث دار نشر خاصة للأطفال.. الخ، وبرز في هذا المجال عدد لا يستهان به من كاتبات القصة للأطفال أمثال جمانة نعمان وليلى صايا سالم ودلال يازجي ومكرم الكيال.

وأورد تصنيفاً لهؤلاء القاصات للأطفال حسب حصيلة إنتاجهن:

- ليلى صايا سالم: أكثر من عشرين كتاباً قصصياً، وصدر أولها "نجم لسامر" عام ١٩٧٧ عن اتحاد الكتّاب العرب.
- دلال حاتم: أكثر من عشرة كتب قصصية، وصدر أولها "السماء تمطر خرافاً" عام ١٩٧٦ عن وزارة الثقافة.
- لينا كيلاني: أكثر من أربعين كتاباً قصصياً، وصدر أولها "العصافير لا تحب الزجاج" عام ١٩٧٧ بعون اتحاد الكتّاب العرب.
- مريم خير بك: أكثر من عشرين كتاباً قصصياً، وصدر مجموعة السنابل الأولى وتشمل ٨ قصص عام ١٩٨٤.
- نهلة السوسو: ثلاثة كتب قصصية، صدر أولها "ست زهرات بيضاء" عام ١٩٩١ عن وزارة الثقافة.
- مكرم الكيال: ثلاثة كتب قصصية، وصدر أولها "الشهداء لا يموتون" عام ١٩٧٨ عن وزارة الثقافة.
- مقبولة الشلق: ثلاثة كتب قصصية، وصدر أولها "عرس العصافير" عام ١٩٧٩ بعون من اتحاد الكتّاب العرب.
- نظمية أكراد: مجموعتان قصصيتان، وصدرت الأولى "الأفعى والراعي" عام ١٩٨٢ عن اتحاد الكتّاب العرب.
- ضحى مهنا: أكثر من عشرة كتب قصصية، صدر أولها "الجناحان" عام ١٩٨٧ عن دار الحوار باللاذقية.
- جمانة نعمان: ثلاثة كتب قصصية، صدر الأول "صيد الذئب حياً" عام ١٩٧٨ عن منظمة طلائع البعث.
- حنان درويش: ثلاثة كتب قصصية للأطفال، صدر أولها "وعادت العصافير" عام ١٩٩٦ عن اتحاد الكتاب العرب.
- نعمت فوق العادة: مجموعتان قصصيتان، صدرت الأولى "حكايات جدتي نعمت جـ١" عام ١٩٨٥ عن وزارة الثقافة.

وهناك عشرات الكاتبات اللواتي أصدرن مجموعة واحدة مثل جمانة طه وناديا خوست ووداد يازجي وفادية الخشن ووفاء ربيع وغالية خوجة وأميمة إبراهيم.

٢-٣- النظرة النوعية:

نلاحظ ارتياد القاصات لمختلف الموضوعات، ولا سيما الموضوع الاجتماعي والقومي، ويليهما في المعالجة الموضوعات الأخرى.

يكاد يطغى الموضوع الاجتماعي على فضاء القص للأطفال لدى الكاتبات، ومن أبرز النماذج في هذا المجال قصص دلال حاتم، واذكر منها "مذكرات عشرة قروش" (١٩٨٤) التي تروي يوميات قطعة نقدية من حيث مشاهداتها ومغامراتها منذ ولادتها حتى عودتها لتصك من جديد، فهي قيم معرفية وأخلاقية ومواقف سلوكية إيجابية وناقدة للسلبي ومشبعة بالألفة والمودة والتعاطف سرعان ما تندغم في البعد الاجتماعي، وتبدي مجموعتها "الحلم الجميل" (١٩٨٧) مقدرة جلية على غرس القيم الاجتماعية من خلال انغمار حكايات ريمة ولينا في تشابك العلاقات الاجتماعية على نحو شديد اللمح، كما في خاتمة قصة "لماذا يتأخر قمور":

"- هل سمعت؟ الساعة الآن هي التاسعة والنصف بالضبط، سيعود والدانا من زيارتهما في تمام العاشرة.. ابقي مع قمور إذا شئت.. أما أنا فسأذهب إلى سريري.. أنا أحب أن أنفذ أوامر ماما"(٤).

وقد عالجت ليلى صايا سالم الموضوع الاجتماعي في كتب قصصية كثيرة مثل "نجم لسامر" (١٩٧٧) و"الفرح" (١٩٧٩) و"أنشودة للموت.. أنشودة للحياة" (١٩٩٩)، ثم مازجت الموضوع الاجتماعي ببعد سياسي في مجموعتها "حكايات الملوك والرعاة" (١٩٨٥) طلباً لنداءات الحرية والكرامة والعدالة، كخاتمة قصة "الكلمة التي أعدمها الملك":

"صوّب الجنود بنادقهم إلى قلب الفتى، وأطلقوا عليه. اخترق الرصاص القلب، وتفجر الدم كينبوع. ومن القلب، انطلقت لا، ودوّت ودوّت كرعد الشتاء وكما ينفجر السهم في الأعياد إلى مئات النجوم المضيئة.. هكذا انطلقت حناجر الواقفين تدّوي لا.. لا"(٥).

ثم احتل الموضوع القومي مكانة متميزة في مخاطبة الأطفال، كما في قصة "أوراق من الأرض المحتلة" لليلى صايا سالم (١٩٧٨) التي تستفيد من وقائع حرب تشرين ووقائع النضال المستمر ضد الاحتلال الصهيوني في فلسطين. وتظهر هذه الروح الوطنية المفارقة في قصص "صيد الذئب حياً" لجمانة نعمان (١٩٧٨) و"ابن الشهيد" لوداد يازجي (١٩٧٩)، ومجموعة قصص "الشهداء لا يموتون" (١٩٧٨) و"بطولة من بلدي" (١٩٧٨) لمكرم الكيال.

وعمدت بعض القاصات إلى معالجة الموضوع القومي من خلال استعادة سير شخصيات أو نصوص قومية وتراثية أمثال دلال حاتم في كتابها "جنون القرطاجني" (١٩٨٢) و"جلجامش" (١٩٩٥) الضحى مهنا. وعنيت أخريات بموضوع المقاومة على سبيل الأمثولة كما في قصص "الأرض والذئاب" (١٩٨٠) لمكرم الكيال، و"مذكرات طيار" (١٩٨٥) لليلى صايا سالم.

وعالجت بعض القاصات الموضوع العلمي والمعرفي كما في قصص الخيال العلمي لدى لينا الكيلاني مثل "رحلة في عالم مجهول" (١٩٩٥) و"النبات الذي أصبح قاتلاً" (١٩٩٨).

وترافق معالجة الموضوع لدى القاصات غالباً بالحرص على الأفكار والقيم، فثمة منظومة فكرية وقيمية لا تخفى في

تلتزم المرأة القاصة باللغة العربية الفصحى دون غلو أو مباشرة

قصص هذه القاصة أو تلك، مثل دلال حاتم وليلى صايا سالم ونظمية أكراد ولينا كيلاني وضحى مهنا ونهلة السوسو وجمانة طه ومكرم الكيال وجمانة نعمان، وكأنه يقترب من مشروع خطاب تربوي - ثقافي تتكامل فيه منظومة القيم والأفكار، تأصيلاً وتحديثاً، وأشير في هذا المجال إلى ثلاث تجارب متميزة هي تجربة دلال حاتم التي تحرص على أداء هذه المنظومة القيمية من خلال تعاضد الموضوعات التاريخية والاجتماعية في أعمالها المتعددة، بينما اهتمت ليلى صايا سالم بتفريد منظومتها القيمية في أمدائها الأوسع في رحاب الاعتمال بالقضايا الإنسانية حتى صار أدبها في مرحلته الأخيرة (تسعينيات القرن العشرين) إلى رؤية استعارية شاملة في مخاطبة الأطفال، واذكر منها سلسلة "حكايات جدتي" (١٩٩٢) و"غابة الأصدقاء" (١٩٩٦) و"الغيمة لا تمطر ألعاباً" (١٩٩٦).

وتتنوع مفردات المنظومة القيمية لدى ضحى مهنا إلى حد كبير من المبنى الواقعي إلى المبنى الرمزي للإحاطة بعناصر خطاب تربوي موح بقيمه كما في مجموعاتها "الجناحان" (١٩٨٧) و"الحكم الباطل" (١٩٨٧) و"السباق" (١٩٨٧) و"حورية النهر" (١٩٨٨) و"حسان والفراشة" (١٩٨٨)، و"النافذة" (١٩٩٤).

وقد تعددت تقانات الرؤية الفنية، وقوامها الابتعاد عن المباشرة واللجوء إلى الصوغ إلى الإيماء والترميز والأنسنة عند قاصات كثيرات مما يشير إلى المستوى الفني المتقدم لخطاب القصة النسوية للأطفال.

وأشير إلى شيوع تقانة الأنسنة الغالبة على هذا الخطاب القصصي، ولعل الأبرز في استخدامها لينا كيلاني في كتبها الكثيرة التي تحمل أسماء حيوانات وكائنات حية بالدرجة الأولى مثل "العصافير لا تحب الزجاج" (١٩٧٩)، و"الجزيرة السعيدة" (١٩٨١)، و"الطائر الذي وجد صوته" (١٩٨٦)، و"السمكة المغردة" (١٩٨٨)، و"ريما والبطة أم الخير" (١٩٩٠)، و"الضفدع روغ" (١٩٨٩)، و"الغزالة ريم" (١٩٩١)، و"السمكة سيرا" و"مغامرات الكلب فوفو" (١٩٨٩)، و"العصافير تعقد مؤتمرها" (١٩٨٧)، و"الديك كوكو" (١٩٩٤)، و"الأفعى سامو" (١٩٩٤)، و"السلحفاة نسمة" (١٩٩٥) وغيرها.

وثمة قصص كثيرة تستخدم تقانة الأنسنة لدى دلال حاتم وليلى صايا سالم ومقبولة الشلق وضحى مهنا ونظمية أكراد، وأشير إلى النسج على هذا المنوال عند حنان درويش في مجموعتها "وعادت العصافير" (١٩٩٦) و"حكمة الهدهد" (١٩٩٩)، وجمانة طه في مجموعتها "مغامرة سمكة" (٢٠٠١) وغالية خوجه في مجموعتها "الفصول المجنونة" (٢٠٠١).

واختارت قاصات السرد الواقعي الذي يتناغم مع الحياة اليومية للأطفال كما في قصص دلال حاتم وليلى صايا سالم وجمانة طه وضحى مهنا ونظمية، وهي قصص قليلة تعنى بحياة الأطفال في وسطهم الاجتماعي والإنساني.

واجترحت قاصات المبنى الرمزي لإضفاء قيم كامنة على الخطاب القصصي، ولعل المجموعات القصصية الأبلغ مثالاً في هذا المجال هي "حكايات الملوك والرعاة" لليلى صايا سالم، و"الحلم الجميل" لدلال حاتم و"مغامرة سمكة" لجمانة طه.

ونلمح تطوراً فائقاً في تقانات الخطاب القصصي وتنوعها لدى لينا كيلاني استفادة من الثورة التقنية والعلمية كما في أعمالها الأخيرة مثل "رواية المستقبل" (١٩٩٧) و"الحلم والمستقبل" (١٩٩٧) و"البقرة المجنونة والبقرة المأمونة" (١٩٩٧) و"مغارة الكنز" (١٩٩٩) و"الماسة السوداء" (٢٠٠٠) و"أنا.. من أكون؟" (٢٠٠٠).

وثمة ملاحظة حول الرؤية الفنية هي التزام المرأة القاصة باللغة العربية الفصحى في كتابتها القصصية دون غلو أو مباشرة، بل إن عدداً كبيراً من القاصات يراعين الاعتبارات اللغوية في مستوياتها الحقيقية والمجازية والدلالية التي تتناسب وسن المتلقي وقدرات التلقي، ويشير رواج الكتب القصصية وإعادة طبعها إلى مدى إقبال الأطفال على قراءتها، ناهيك عن مشاركة بعض القاصات بالكتابة لدور نشر عربية وأجنبية.

ولا يخفى إن قصصاً كثيرة تستعيد الموروث السردي العربي الحكائي وموروث الأنسنة من خلال تثمير أسلوبية قصص الحيوان، فتحافظ القصص على لغة الحكاية ومنظورها السردي وتركيب حوافزها (وحداتها القصصية الأصغر)، وتأخذ من الحكايات الشعبية والسرد التاريخي وقصص الحيوان والسير الأدبية، ويؤدي ذلك إلى معاينة مدى الاشتغال على تأصيل قصة الأطفال في أدبنا العربي الحديث.

٤- خاتمة:

تشير غالبية كتابة المرأة قاصة للأطفال في سورية إلى بلوغ مراتب عالية ومتطورة تأخذ بالاعتبارات التربوية والفنية، وتسهم في خطاب قصصي مؤثر ودال على العمق الفكري والسعي القيمي المشترك.

هوامش وإحالات:

(١) ثمة استعراض ومناقشة لهذه القضية في كتابي: التنمية الثقافية للطفل العربي. اتحاد الكتّاب العرب - دمشق ٢٠٠١.

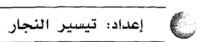
(٢) أعمال مؤتمر الأدباء العرب ١٢ - دمشق ٢٤-٣٠/ ١١/ ١٩٧٩، في كتاب: مؤتمر الأدباء العرب الثاني عشر. ج٢. ص٥٠٥.

(٣) أبو هيف، عبد الله: أدب الأطفال نظرياً وتطبيقياً. اتحاد الكتّاب العرب - دمشق ١٩٨٣.

(٤) حاتم، دلال: "الحلم الجميل" - اتحاد الكتّاب العرب - دمشق ١٩٨٧ - ص٣٩.

(٥) سالم، ليلى صايا: "حكايات الملوك والرعاة". اتحاد الكتّاب العرب - دمشق ١٩٨٥ - ص٨٧.

اصدارات جديدة



إعداد: تيسير النجار

"أنين الماء" للمغربية الزهرة رميح....قصص تقرأ تجليات الباطن بسخاء

"أنين الماء" مجموعة قصصية تشكل قراءة حقيقية لرغبة الذات وتوقها للانعتاق من الوحدة ومن سلطة الرجل نحو الآفاق الأكثر انسانية. وان كانت تلك أبرز سمات المجموعة الصادرة عن كلية الآداب والعلوم الانسانية ابن امسيك بالدار البيضاء وضمن منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب فان لغة القص بعفويتها تترك أثرها على المتلقي.

تسود السخرية والادانة لحالات القمع ولعالم الرجل في أكثر من قصة من قصص المجموعة ففي قصة "وليمة على إيقاع الهدير" نقرأ: "... قد يكون قرداً من نوع الشمبنزي يمتلكه أحد الأغنياء ويبحث له عن أنثى تلبي رغباته الجنسية"، وفي قصة " اليد البيضاء " نسمع بطلة القصة تقول: " ماتت الكلمات في حلقي. لم أشعر إلا ويدي ترتفع لتصفعه بقوة. أعاد إلي الصفعة صفعتين. تتجرئين أيتها المومس على أسيادك؟ ولكن الحق ليس عليك وإنما على المغفل الذي سقط فريسة سهلة لأحابيلك ! غداً تغادرين الفيلا، وستصلك ورقتك قريباً. أما الأولاد فلن أسمح لمومس حقيرة مثلك أن تقترب منهم ".

وفي قصة: " أنا والعصفور " وهي القصة الحادية عشرة والأخيرة في المجموعة تغوص القاصة عميقاً داخل عالم المرأة لتعلن رفضها للقبح والضعف وبأسلوب أقترب من بوح الاعترافات: " اسودت الدنيا في عيني. تحول حلم الطيران ومعرفة العالم الى كابوس فضيع. بدا لي العش الذي كنت أعتبره سجناً جنة لا يخرج منها الا المجنون. عدت اليه أفكر في أن لا أغادره أبداً. لكن العش كان خالياً. لقد غادره والداي بعدما اطمأنا على قدرتي على الطيران والاستقلال بنفسي. فكرت: هل أبقى هنا وحيداً حتى أموت غماً وجوعاً، أم أستعجل مصيري فأرمي بنفسي من أعلى هذه الشجرة لأستريح للأبد؟ لكني رأيت الطيور تمر فوق رأسي، وتبني أعشاشها حولي وتطعم صغارها. قلت: لا شك أنها مرت بنفس التجربة، فمن أين استمدت قدرتها على البقاء؟ عندئذ.... وجدتني أحتقر ضعفي وأقرر أن أعيش الحياة وأصارع من أجل البقاء ككل الطيور ".

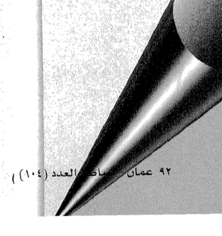


وتذهب معظم قصص المجموعة نحو طرح خصوصية المرأة وعوالمها الباطنية وان كانت هذه من أبرز سمات المجموعة فانها تتجلى في قصة " المرآة المشروخة " حيث نجد ان " فطوطة " المرأة التي لا تعرف ان تقرأ اسمها تخلص لطبيب يعتقد انه يجب على الرجال الأذكياء جداً أن لا يتزوجوا إلا من النساء الغبيات البدائيات. في حين انها تشعر وكأنها سجينة لشروطه التي تكتشف انها يوماً بعد يوم من الصعب عليها ان تتحملها . ولكن رغم اخلاص المرأة الكامل لشروط الطبيب فان " فطومة " داخل القصة تدين بواقعية مرارة الخذلان والانسحاق من قبل من أخلصت له.

في غالبية القصص الراوي هو السارد: " عليّ ان أنقل فقط ما يحدث، لا ما قد يحدث أو لا يحدث. فأنا راو محايد. لا أريد أن يفهم من سردي موقف محدد.... لا أريد أن يحملني القراء أية مسؤولية.... ".

ومثلاً الراوي السارد في قصة " اليد البيضاء " يعترف على لسان القاصة: فأر " كافكا " أنا. الجدران تزحف من حولي لتعانق بعضها. وقع أحذيتها يصم أذني. من يوقف زحف الجدران؟ من يهبني نفحة هواء؟ جرعة ماء؟ ".

" أنين الماء " للقاصة المغربية الزهرة رميح، جاء في حوالي ٧٦ صفحة من القطع المتوسط محملة بلغة عفوية تجنح نحو الشاعرية دون تكلف، لغة حملت مهمة واقعية وظيفتها قراءة الباطن الانساني بسخاء معرفي يدين ظلامية المجتمع ويطالبه بمعرفة عوالم المرأة السخية بحب.



"ملك العراء" للشاعر أديب حسن.. ديوان تقطر من أصابعه الاحزان والاخضرارات

"يا ربِّ
كيف أفصل
العمر القصير
على مقاس كآبتي...؟ "

بامكان هذا التساؤل الذي أطلقه الشاعر السوري أديب حسن محمد في ديوانه " ملك العراء " الصادر حديثاً عن مطبعة اليازجي بدمشق ان يسلط الأضواء على ما حملته أجواء الديوان من حزن متجذر في كل ما حول " ملك العراء " من اسئلة واماكن وثيمات وجودية ووتأملية.

وان كان الحزن السمة الأكثر شمولية في ديوان الشاعر المعنون بـ" ملك العراء " وهو عبارة عن قصيدة مطولة فانه حزن نبيل يشعل النيران بالاسئلة تتكاثر تترة وبشفافية:

" أين نسيت خضرتي الأصيلة؟
أين حط الفجر أرصدة الندى؟؟
بل كيف صارت مقلتاي
محج قافلة الظلام؟؟
وكيف راودني اليباس
وغلقت أبواب صورتي؟؟
كيف....
كيف تناهبتني ميتتان "

تمتزج انشغالات الشاعر أديب محمد الذاتية بالأخرى الوجودية بوضوح وجلاء داخل المجموعة الشعرية، وكذلك تحضر لصاحب مجموعة " موتى من فرط الحياة " الفائزة بجائزة البياتي الشعرية عام ١٩٩٩ الجماليات الخاصة التي تدين الضجر وتحن لصوت الأم والجدة المخبأ في رنين أجراس المدينة.

لقد استطاع الشاعر ان يوظف في ديوانه السردية بطريقة لافتة حملت هواجسه وأشجانه وخيالاته وتباريحه وخلجاته لعالم الشعر بجزالة وتدفق مما يؤكد ان للشاعر أديب حسن محمد أسلوبيته التي تميزه عن الآخرين، وكذلك له مشهديته المسترسلة في تقصي الغرائبية وتطويعها لعالم المجاز الخصب والمحمل داخل الديوان بالموسيقى وبالمفردات الثرية التي تحمل المفارقات والثنائيات والحس الديني محمل الشعر لأقصى مدى ودراية.

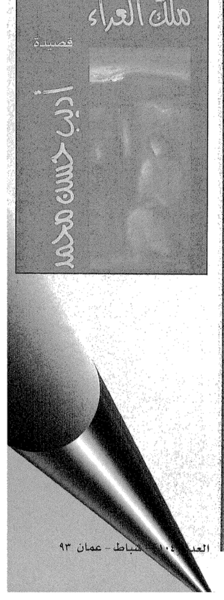
" يا للحياة
تسير عكس عقاربي
وتقيم أبعد
من عيون قصيدتي
يا لليدين
تحولان خداع يأس ثاقب
يا للمكاتيب الحزينة "

يمتلك أديب حسن محمد صاحب ديوان " الى بعض شأني " الفائز بجائزة سعاد الصباح الأدبية عام ١٩٩٩، لغة مفتوحة على فضاءات ممتدة، تختزل تجربة شعورية مشتبكة مع الأصدقاء وغيابهم، ومع الأسرة بمفهومها الكوني الأول، ويرسم الشاعر البهاء الخاص للمدينة الساحلية اللاذقية التي يحب ويستطيع ان يختصر المسافة بين " امرأة تهيىء عرشها وقصيدة بقيت وحيدة حزنها ".

ويدخل الشاعر بشغف ولهفة لخيالات المواجد والنشيد وهو يتمنى:

" يا ليتني موت
لأسمع ما توشوش جثة
للقادمين الى الحياة
يا ليت... ليت الأرض تبصر
ما أراه ".

ان غربة الشاعر عما يحيط به ما منح قصيدة الشاعر "ملك العراء" ان تستكنه الأشياء وتعطيها المعنى والفضاء اللامحدود من العوالم المجازية والاستعارات الخلابة، وكل ذلك من خلال معرفة تسأل الرحيل والحزن والحب والطفولة أكثر من ان تجيب عن نفسها فقط، وذلك من خلال وحدة تقطر منها الاخضرارات للمعنى المسكون بايقاع الحياة وحركتها ودون ترفع عن ذلك الايقاع وسخونته المعرفية في قصيدة الشاعر "ملك العراء" والتي قد جاءت في ٦٨ صفحة من القطع المتوسط.



" أخف من الريش.. أعمق من الألم " للشاعر السعودي محمد الحرز... نصوص معلقة كفانوس من الألم

عن دار الكنوز الأدبية بدمشق صدرت مجموعة القصائد الثانية للشاعر السعودي محمد الحرز وحملت عنوان " أخف من الريش... أعمق من الألم "، وهي بعد عمله الابداعي الأول والمميز " رجل يشبهني ".

النصوص التي حملها الديوان راوحت ما بين كتابة قصيدة النثر المصفاة والتي تكتب من الهامش الى الهامش " قصيدة كتلة "، وما بين النص المفتوح المزدان بالتأمل وبالاختلاف وبالمشهدية المبتكرة التي منحت الكتاب خصوصيته وجاذبيته وتميزه عن الآخرين رغم قلتها.

الديوان اشتمل على شقين الأول بعنوان " ألم بحجم دبوس "، والثاني " لن أرفع حياتي كفانوس "، في الشق الاول نقرأ قصائد مسكونة بهواجس الطفولة، والأمكنة واختبارات الجسد وبرغبة الانعتاق من الصحراء المترامية أمام الشاعر وكأنها أوجاع وأمراض تثقل عليه: " أتصور أننا إزاء أنفسنا لسنا سوى مدينة اخترعناها على مقاسات أحلامنا فقط، أيمكن أن تكون أحلامنا المتواطىء الأكبر على خذلاننا ليست في حياتنا اليومية فحسب، انما فيما نصنعه لذواتنا من حياة لا تصلح إلا لمن أحببناهم، وجعلناهم امتلاء كبيراً لتفاصيلها الجميلة ".

يضيء الشاعر محمد الحرز الشموع على أرواح هؤلاء الذين أثثنا لهم في قلوبنا بيوتاً ثم هجرناها لأسباب مختلفة، وبذلك يؤسس الحرز لذاكرته الخاصة منزلاً في الكتابة " وغاية ما يرمون إليه هو أن يكونوا واطئين تماماً مثل بيوتهم، وكأنهم فتحوا ثقباً في الذاكرة تاركين المنازل تندلق على الكتفين مثل مطر غاضب ".

ورغم اختلاف مستويات المعنى وتميزه بالتعدد داخل ديوان محمد الحرز فان أطيافه مجتمعة تذهب نحو الألم تفسره وتشرحه، وتتأمل أحواله ومقاماته وعلّ في مرض الشاعر ما يسمح لامتداد الألم وافتراشه منظومة الشاعر ومسالكه " الألم ذلك الكائن الخرافي الذي ما أن يقترب من جسدي حتى يغادرني لجهة الروح " ويحاول الشاعر ان ينضج الألم بواسطة ضمائر مختلفة سواء أكانت بصيغة ضمير الأنا أو حتى الغائب وبذلك يطالب الشاعر كما يقول أقدامه للذهاب نحو الأعالي لأنها علمته كيف يفتح أسرار الأرض بلا كلام.

وتأتي محاولة الشاعر الحرز في شعرنة ما ليس شعراً غير ناجحة تماماً كما حدث معه في: " بين دمي والكلمات " اذ نقف على الكثير مما هو ليس شعرياً بالمطلق ونقرأ السرد وكأنه بمثابة الحشو الذي لا غاية ولا مبرر لوجوده إذ يمكن اختصار حجمه سواء كصفحة أو أكثر بكلمات معدودة فقط، وكما هو حال " بين دمي والكلمات " فكذلك حال قصيدة " تفاجئني ذاتي " وغيرها الكثير من القصائد.

في القسم الثاني من الديوان نقرأ مجموعة من القصائد يستهلها الشاعر بقصيدة تحمل عنوان " اللمسة الأولى " ويتحدث فيها بما يزيد عن ستين كلمة عن " اللمسة الأولى " فيما مثلاً نجد شاعر كمريد البرغوثي يعبر عنها بخمس كلمات فقط حين قال في ديوانه " والناس في ليلهم ": " لا لمسة تشبه لمسة " وبذلك نتيجة مفادها ان شعرية الديوان قد حطم السرد بعض اجنحتها ولو اختزل وكثف لكان ذلك في صالح تجربته الشعرية ككل وليس في صالح قصيدة على أخرى.

الديوان يذهب الى الوقت كله ليقول ذلك الرنين الذي يلمع في الأعالي وبذلك استطاع الشاعر ان يقطع بعض المسافات الشاسعة واللامفكر بها شعراً ونجح في بعض ذلك وهو يقول مثلاً:

" تباً.. لماذا هذه الحفرة عميقة
في قلبي إلى هذا الحد
ولماذا ايها الحفار
لم يطلب منك إلهي
أن تغمرها بالماء
مثل بقية الحفر هناك؟!
لقد رأيت بعضاً منها، وقد سقطت في قعرها
شموس أخرى من كوكب آخر
ولم تخرج ".

الديوان جاء في حوالي " ١٧٢ " صفحة من القطع المتوسط وعناية شاعره بالتفاصيل المازجة ما بين الواقعية والغرائبية ما منحه ألق الصورة الشعرية وجماليتها مع الغياب الكامل للموسيقى بالطبع.



"ابعاد المعري" لثريا ملحس.. مناجاة روحية تشبك مع "ابوالعلاء المعري "

يثمن كتاب " ابعاد المعري " للدكتورة الأديبة ثريا ملحس في طبعته الثانية الصادرة حديثاً عن دار البشير في عمان، جرأة الشاعر الفيلسوف أبو العلاء المعري الوجودية، وتأملاته الفلسفية العميقة، ويسلط الكتاب الضوء على بصيرة المعري العالم الباحث عن الحقيقة، المتمسك بالعقل الهادي، وبالنفس الفاضلة.

عبر الكتاب تشتبك ملحس مع الجليل أبو العلاء المعري بحوارات ومقابسات عبر المسميات العريضة: العقل،الخير، العدل، الله وتخاطب المعري بالمشهد الاول لفصل العقل بقولها: " غريب... غريب أنت أيها الأعمى. غريب أنت ايها الشاعر. غريب أمرك. قل لنا كيف توصلت الى ما توصلت اليه؟ كيف بلغت ما بلغناه في القرن العشرين؟ جعلت العقل رسولك للمعرفة والعلم ".

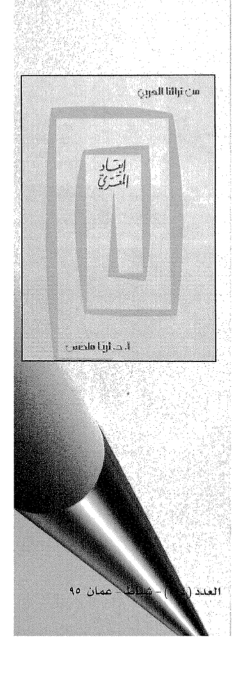
وتتصل الأديبة ملحس بغربة أبو العلاء لتقول غربتها: " يا ايها البصير... أيها الغريب في كل مكان. أنا مثلك غريب. مثلك غريب. أرى اليوم ما كنتَ تراه بالأمس الغابر. الغابر... ترى هل كان أهل الأرض هكذا منذ كانوا؟! وان كانت تتساءل في خاتمة الفصل الاول:" هل أرهقتك بالسؤالات والمقابسات؟هل أراك غداً؟

هل أراه؟ " وتضخم الأديبة أسئلتها في بداية الفصل الثاني الموسوم بعنوان" الخير " وهي تقول: " هل تستطيع أن تتمد الى المستقبل. للغد الذي يصبح حاضراً فيما بعد؟ ثم يصبح ماضياً؟ هل العقل هو سعادة الإنسان؟ العقل حدّثني عنه أبو العلاء. قال إنه السلطان الأكبر. والحاكم الذي إليه يحتكم كل إنسان كبير. كبير النفس والروح.

وبتقريرية تقول: " ولكنك لم ترحل يا أبا اعلاء ! ماذا تفعل بالرحيل؟ في الغد سألم أشيائي من الأرض تارة، ومن الحيطان أخرى. وأخبىء في ذاتي كل حرف من حروفي. وأحمل معي حروفك نوراً للناس أجمعين ".

وان كان اعتزال المعري معروفاً لمحابسه التي يدركها الجميع فان الأديبة والشاعرة ملحس تتماهى مع " المعري " في رفضها للزمان الأردأ وتصف ذلك بقولها: " تباً لهذا العالم. لهذا العالم الذي لا يفرق بين الهادي والهاذي. تباً للعالم المتحضر. لأيّامنا الأردأ.ما أشبة اليوم بالبارحة. " وان كانت المسافة التي تفصلنا عن زمان المعري طويلة فانها كذلك بعيدة معرفياً وعلماً فالمعري نشأ في عصر العلوم العربية ونضجها والآراء وتعددها، والفرق واختلافها مما كان لذلك أكبر الأثر في تكوين نفسيته وبلورة سلوكه، وفي ذلك ما يخالف ما ذهبت اليه الباحثة ملحس حين تقول " ما أشبه اليوم بالبارحة".

الكتاب يأتي بعد اصدارات الدكتورة ملحس الهامة والثرية "القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه" اربع طبعات "، وعشر نفوس قلقة "مقالات في الفنانين العالميين" ومنهج البحوث العلمية للطلاب الجامعيين " ست طبعات "وابعاد المعري" مشاهد حوار من اللزوميات "، وعشر ملحنات " مقالات في سيمفونيات عالمية "، وميخائيل نعيمة الأديب الصوفي، والمرأة العربية وروح النضالية، وحوار حول الشعر الفلسطيني في المعركة "ترجم للانجليزية" والمرأة العربية، الى أين، وانسانية الحرب عند العرب، ودفاع في طريق المعلقة وطرفة بن العبد، وماهية الحب في آثار الباحثين العرب، وغيرها من المؤلفات جمة الفائدة والرائدة في بحثها، كما للشاعرة ملحس العديد من من الأعمال الشعرية أبرزها: النشيد التائه، وقربان، ومساجين الزمن "بالانجليزية"، وملحمة الانسان والثلوج الحمراء تراكمت على الرؤوس، وغيرها من الأعمال الشعرية، فيما صدر لها في مجال النثر: القعدة السابعة حكايا و" أراقيم معلقة على مقبرة الكون " مشاهد من سيرة ذاتية تستمر " وجاء في " ١٩٧ " من القطع المتوسط مشتملاً على مختارات من شعر المعري.



الترجمة وسلطة السطو والتأويل

ظلت الترجمة، من لغة إلى أخرى، تمثل حالة من القياس لمدى دأب الشعوب وكدّها، لتحصيل العلم والمعرفة، مثلما ظلت الترجمة تمثل ارتفاع المنسوب الإضافي للمكتسبات المعرفية الجديدة، عند الشعوب، فضلاً عن كونها مرآة حقيقية، لفعل التواصل والاندغام، لا بل التلاقح بين الأطراف المعرفية التي تضخ وهجها المعرفي وتجلياته في لغاتها.

وللترجمة في مدى حدوثها العربي حالة تستحق الاستحضار، والنقاش، والتمحيص، ونحن هنا لن نتحدث عن الفعل الحضاري الأول الذي اتسم به فعل الترجمة ابان سطوع وتألق الحضارة العربية ودولتها، وخصوصاً على مستوى مد جسور الترجمة نحو خلاصة الفكر الاغريقي، والاندغام بمعطياته، والاضافة عليه. بل سنذهب الى حيثيات الترجمة التي جاءت على ركام هذا التحضر لاحقاً.

ذلك الركام الذي القي على عتبات القرن الفائت متوجاً بالخراب المعرفي الذي خلفه الحكم العثماني، وتداعيات سقوط رجل تركيا المريض!

لقد بدا فعل الترجمة الذي جاء على إثر آلة الطباعة التي اصطحبها نابليون، الى جانب مدفعه نحو القاهرة، ثورة معرفية قادمة ربما لمحق السائد المعرفي وتدميره، ولهذا فإن فكرة جلب معرفة جديدة عن طريق الترجمة بدت وكأنها جاءت لتجُب أو لتزلزل سلطة المعرفة القائمة.

من هنا كان لزاماً على الترجمة من الأدب الغربي ونتاجاته المعرفية، إلى اللغة العربية، أن تقع في تفرعات كثيرة، تهجس إيقاعاتها الداخلية، بفكرة القادم الغامض، والمطلسم، وربما بفكرة القادم من أرض الكُفر إلى أرض الإسلام!

لكن المسألة لم تقطن في تفريعاتها الأساسية إلا في منطقة ذات مكر خاص، ربما يمكن تسميتها بسلطة السطو وسلطة التأويل، التي تسعى إلى تسليع الترجمة، والربح من تسويقها في رؤوس العامة والدهماء.

ففي دراسة نشرت في مجلة أفكار الأردنية تحت عنوان «الترجمات العربية الأولى للرواية الغربية - تمثيل الغرب في المخيال الشعبي العربي» للدكتورة مي عبد الكريم محمود تشير الباحثة إلى الجانب الاحتكاري لفعل الترجمة مطلع القرن التاسع عشر قائلة: «كان جُل المترجمين في الربع الأول من القرن التاسع عشر محددين بنطاق ضيق، وأكثرهم من المسيحيين الشوام الذين يقطنون في مصر، كما أنهم لم يتوفروا على دراسة اللغة العربية، وكان البعض منهم يترجم عن الفرنسية وهو لا يجيد سوى الإيطالية فيدفع بشخص ليترجم له من الفرنسية إلى الإيطالية شفاهاً ثم يقوم بنقلها إلى العربية» (انتهى الاقتباس).

إن هذا يعيدنا إلى الاقتراح العربي في إنتاجه، ونحته لمصطلح (ترجمة بتصرف). الذي لا يخرج عن كونه فعل تثقيف لمسمى اخر، هو السطو المعرفي، على فكر الآخر، ونتاجه الأدبي والإبداعي وإعادة إنتاجه «بتصرف»!

إننا هنا يجب أن نتذكر نتاجات مصطفى لطفي المنفلوطي الذي كان يضع صورته على غلاف كتبه بشاربيه وجلبابه وعبارة ترجمها بتصرف. لنقرأ رواية بلغة رومانسية مقترحة لأدب غربي، ليس له علاقة بهذه اللغة أصلاً. فمن يقرأ «بول وفرجيني» التي أسماها المنفلوطي «الفضيلة» - لاحظ سلطة التأويل في العنوان - يمكن له حذف أسماء الأبطال واقتراح أسماء عربية لهم، لتصبح الرواية عربية كاملة السطو والتحريف. مثلما يمكن للقارئ أيضاً أن يذهب بنتاج تأثيرات هذه القراءة نحو سذاجة واقعه المعاش، ليشيد رومانسية بالشكل الذي يريد!

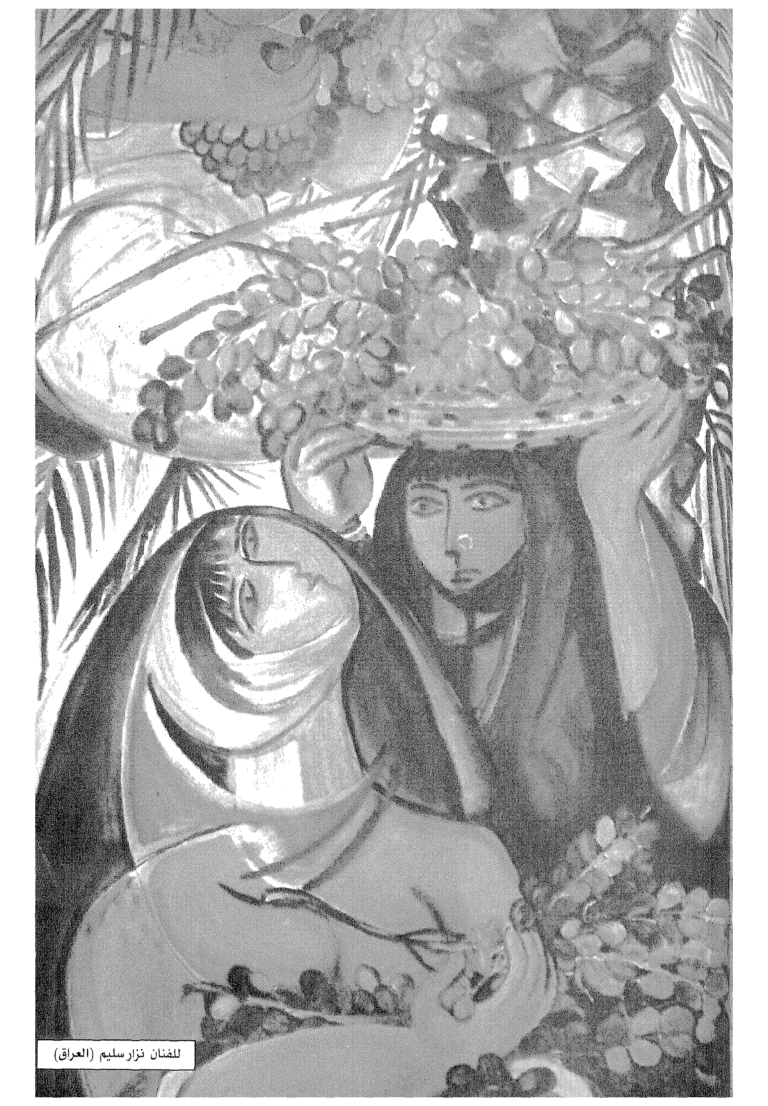
إن المترجم «حفيد» المنفلوطي العربي امتلك في خمسينيات وستينيات القرن الفائت سلطة الاحتكار، وسلطة التأويل ذاتها وهو يتحالف مع الناشر - التاجر ليترجم لأجيال قرائية كاملة، العديد من الأعمال الإبداعية العالمية، بأسلوب مبتسر ومختصر. تجعل العمل الروائي الذي يقع في مئات الصفحات يجيء في مئتي صفح أو أقل.

وكمثال بسيط على هذه الفرية التي اقترفها المترجم العربي بحق قارئه نذكر الأعمال الكاملة التي صدرت بالعربية في موسكو - للروائي دوستوفسكي. حيث كشفت هذه الترجمة الكاملة والمتكاملة عن مدى خديعة بعض دور النشر اللبنانية للقارئ العربي، حيث ترجمت بعض أعمال «دوستوفسكي» التي تقع أصلاً في عدة أجزاء في كتاب واحد!

إن خديعة المترجم العربي الذي وضع يده بيد الناشر التاجر، قد أسست لثقافة عربية منقوصة عند القارئ العربي لأنها ترجمة قامت على الابتسار والاختزال. وهي خدعة لم تتوقف عند أعمال دوستوفسكي فقط، بل شملت العديد من المنجزات الإبداعية العالمية لتشذبها بمقص الاحتكار والتأويل والسطو على معرفة لغة الآخر.

ولعل القادم من الترجمة العربية الجادّة والواعدة، سيكشف مدى الاحتكار التأويلي لسطو المترجم العربي وجريمته النكراء بحق المبدعين والإبداع.

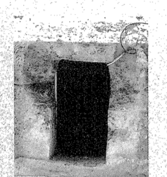
خليل قنديل



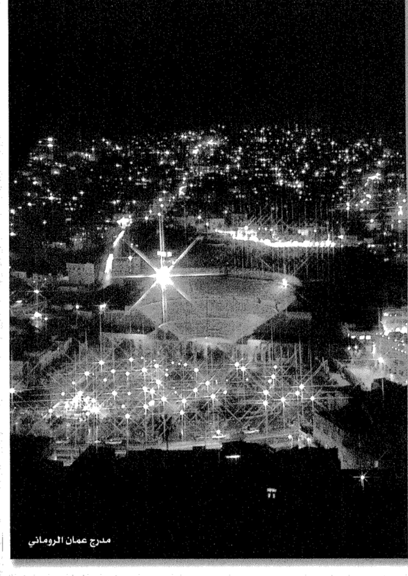
للفنان نزارسليم (العراق)







عمّان
ملحق سياحي
العــــدد (٣)



مدرج عمان الروماني

آثار الماضي وجمال الحاضر

من منكم يستيقظ في مدينة على وشوشة الحجارة التي تبوح بقصة التاريخ، ويسير على تراب تنبت من حباته أساطير قديمة؟!

الافتتاحية

المعالم الأثرية كمدخل لقراءة الحضارات الإنسانية

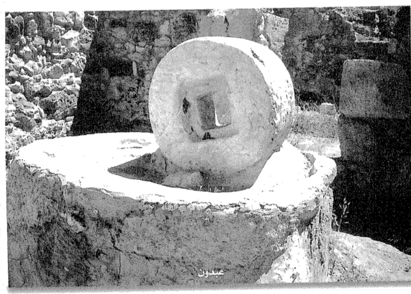
ستظل المعالم الأثرية في كل بقعه من هذا العالم مدخلا لقراءة التاريخ والإطلالة على حضارات سادت في الماضي...... فهل كان بمقدور مؤرخينا أن يتعرفوا على حضارة "الفراعنة"- على سبيل المثال- في غياب هذه المعالم الأثرية العملاقة التي قادتنا إلى الجوانب العديدة من تفكيرهم، و سلوكهم ، واهتماماتهم ، و ثقافاتهم..؟ وهل كان من المتيسر التعرف على حياة الأنباط ، وقدراتهم الهائلة في الحفاظ على عاصمة دولتهم لو لم يتركوا خلفهم المدينة الوردية «البتراء» التي ستظل شاهدا على عظمة هذه الإمبراطورية..؟

في عمان العاصمة التي شهدت خلال القرون الماضية التي سبقت الفتح الإسلامي تعاقب الحضارات الإنسانية التي استوطنت هذه المنطقة ، تطالعك عشرات المعالم الأثرية وأنت تتجول في أحيائها و مناطقها ، معالم تستطيع من خلالها أن تتعرف أيضا على العديد من جوانب الحياة لتلك الحضارات التي خلفت وراءها هذا الكم الهائل من المعالم الناطقة بكل ما يتطلع عقل الإنسان المعاصر إلى معرفته عن تلك الحقب التاريخية.

في هذا الملحق نحاول بالكلمة و الصورة أن نلقي الضوء على هذا المخزون الأثري الكبير الذي ما زال يحتفظ بمكوناته الأصليه رغم مرور تلك الحقب الزمنية عليه وتعرضه لكافة الظروف المناخية و الجيولوجية.

هذه المعالم ستظل جزءا مهما من الذاكرة الانسانيه لماضي البشرية للاستفادة منها في حاضرها ومستقبلها.

المحرر


عبدون

عمان التي أمطرت سماؤها، وفاض به صدر المدينة، غسل أشجارها، وبيوتها، وحجارتها، ثم أشرقت الشمس الفتية على أهدابها تتراقص عصافير الدوري المحلقة فوق بساط سندسي يحكي قصة المدينة، ويشهد على تاريخها الذي سوف أقلب بعض أوراقه قبل التجوال في أماكنها الأثرية.

ترجع قصة الاستيطان في عمان إلى ثمانية آلاف سنة، أما حكاية الأبنية الضخمة فترجع إلى العصر الحجري الحديث الذي انتهى سنة (٤٥٠٠ق.م) فقد أقيم بها العديد من الرجوم المستديرة، وفي تلك الفترة عُرفت صناعة الفخار والنحاس، ثم تطورت المعرفة بقدوم الهكسوس الذين قدموا من مصر ومعهم بذور الحضارة، ثم جاء العمونيون الذين استوطنوا هذا المكان وأطلقوا عليه إسم ربة عمون، وأقاموا مملكة عمون التي تحولت فيما بعد الى "عمان".


كهف أهل الكهف

وتوالت الحضارات مثل الأشورية والبابلية ثم جاء الفرس والاسكندر المقدوني، ومن بعدهم البطالسة، حيث حكمها الملك بطليموس فيلادلفوس الذي أطلق عليها إسم فيلادلفيا.

وقامت مملكة الأنباط وعاصمتها البتراء، وازدهرت عمون بسبب وقوعها على طريق التجارة، وازدهر فيها الفن المعماري حتى بدأت تدخل عصر الإنحطاط في نهاية العصر البيزنطي، ثم فتحت على يد يزيد بن أبي سفيان عام ٦٣٤م، فأصبحت أموية وأقيمت فيها القصور وازدهرت حتى تحولت العاصمة إلى دمشق، ثم حلت بها كوارث طبيعية مثل زلزال عام ٧٤٩م.

هذا سرد موجز جداً عن تاريخ المدينة، أما الشواهد الأثرية الباقية فهي تتوزع في أنحاء المدينة، تذكر أهلها بعراقة الماضي.

❖ في كل يوم تشرق فيه شمس المدينة تحمل معها نفحات أهل الكهف الراقدة عظامهم النخرة في بطن الجبل في منطقة أبو علندا شرقي عمان، حيث السكينة، والهدوء.. وحيث الفتية الذين آمنوا بربهم وزادهم هدى. ربما ترجع القصة إلى عهد الحاكم تراجان (٩٨-١١٧م) أو داقيوس الذي حكم (٢٤٩-٢٥١م)، مهما يكن فقد حملوا بذرة نور التوحيد وانطلقوا يريدون وجه الله ليجدوا راعياً في الدرب يهش على غنمه تستوقفه قصتهم. وما بين الثغاء وصوت التوحيد يترك القطيع ويرحل معهم ليلحق به كلبه ويصبح جزءاً من قصتهم.

الكهف الشرقي المسمى بـ "الرقيم" ساحة ترابية، بئر وشجرة زيتون، ثم بوابة الكهف الذي زينت واجهتها بحنيّات وأنصاف أعمدة، زخارف نباتية وهندسية، تفتح على قاعة تعبرها وسط ثلاث درجات.

قبور حجرية تغفو على الجانبين.. عليها نجمة ثمانية الشكل، أحد القبور يجمع كل أجسادهم البالية على شكل عظام نخرة.. جماجم.. أقفاص صدرية.. سلاميات هشة، وهم في رقدة أبدية عبر الزمن. القاعة ساكنة يتفرع منها ثلاثة محاريب مسقوفة بعقود برميلية.

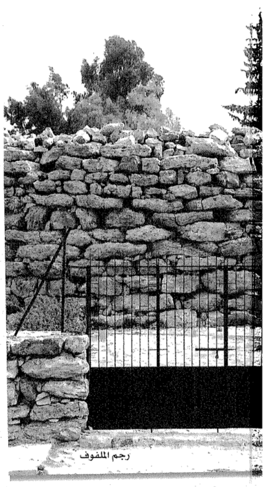
خطوت إلى الداخل.. حيث القاعة الصغرى والعتبة الحجرية.. والكوة المتصلة بسطح الجبل، كانت فيها الشمس تزاور عن كهفهم، حيث ينتشر الضوء، ويعبر الهواء الذي يجدد فضاء الكهف.

في الزاوية دولاب خشبي يضم أسرجة عتيقة وأباريق وضوء عثر عليها في ساحة المسجد العلوي ترجع للفترة الأموية والطولونية والمملوكية، أما كلبهم فقد خلع فكهُ العظمي عربون وفاء وتركه هناك يتآكله الزمن!

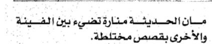
فوق الكهف بقايا كنيسة أقيمت في عهد أنطانيوس (٤٩٧-٥١٨م) لم يبق منها سوى أعمدة حجرية، وقد تحولت فيما بعد إلى مسجد أموي ما زال محرابه منتصباً.

أمام الكهف مسجد أموي آخر: بئر وشجرة زيتون، ثم معصرة زيتون حجرية،... خطوات ثم مقبرة بيزنطية حيث قبور مبعثرة هنا وهناك، ودرب يفضي إلى محكمة بيزنطية. الآن يقام مسجد حديث وجسر يربط بين الماضي والحاضر.

❖ من أهل الكهف أتجه إلى منطقة أخرى في عمان عبر طرقات نظيفة وجميلة باتجاه منطقة طبربور على كتف الشارع الموصل



رجم الملفوف



قصر نويجيس

لمنطقة الهاشمي الشمالي وعند الإشارة الضوئية يستوقفك قصر نويجيس القصر الذي تحيط به قصصاً غامضة.

بوابة حديدية.. ثم سلك شائك يحيط بالمكان يضم أشجار اللزّاب. وسط تساؤلات شتى: قصر أم قبر؟ فالحكايا عنه كثيرة، أعبر وسط مساكب خضراء، حيث مركز ترميم الآثار ليستقبلك تمثال من الحجر البازلتي (للشيخ العموني) الذي يرتدي ثوباً طويلاً ويضع على كتفه شالاً ويعتمر قبعة. يقف على أهبة الاستعداد.

سلمت على الشيخ ثم عبرت إلى الزمن الماضي، حيث القرن الثالث للميلاد، زمن بناء القصر الذي يتكون من بناء مربع الشكل يبلغ طول واجهته أربعين قدماً، في كل زاوية من زواياه الأربع بروز أنشىء فوقه قبة تغطي السقف، وعلى القبة جرسية من الحجر.

أمام الضريح مصطبة حجرية، وبقايا قبر حجري متصدع، حيث خيوط الشمس التي تمسح جدران القصر ليظل وسط بيوت عمان الحديثة منارة تضيء بين الفينة والأخرى بقصص مختلطة.

❖ خربة ياجوز: للوصول إليها عليك أن تسلك درباً محفوفة بأشجار الميموزا الصفراء المنتظرة لربيع ينعشها، صوت خرير الماء يترقرق عبر ساقية تجاور الدرب وتنحدر إلى الوادي، وحين تصل إلى بداية منطقة شفا بدران، حيث جامعة العلوم التطبيقية، تجد هناك قصة أخرى من قصص الماضي. مدينة رومانية ترجع للفترة ما بين القرن الرابع وحتى السابع الميلادي، بيت روماني صغير تآكلت جدرانه، لم يبق منه سوى بضع حجارة وقناطر، وحمّام كان يتدفق فيه الماء، يناكف أجساد الصبايا، وينسكب على أرض فسيفسائية مجاورة.

صعدت باتجاه معاصر العنب حيث الأجران الحجرية وسواقي يسيل فيها عصير العنب الذي جف الآن، في الزاوية طاحون حجري صامت، استولت عليه الطحالب الخضراء بمرور الزمن.

من بعيد أسمع صوت أجراس الكنائس تصلصل فأصعد صوب الكنيستين البيزنطينيتين، أتوقف عند الأولى.. أين الجدران؟ أين المصلين؟ أطياف.. ظلال شموع كانت تتراقص، رائحة البخور، أعمدة حجرية، رؤوس تيجان، الآن يتوحد صوت الآذان المنبثق من الحاضر مع صوت تراتيل الماضي ليعلن أن إله الكون واحد.

ما بين الكنيستين تتناثر أعمدة حجرية بانتظار أن تنهض من رقدتها ليعاد إعمار الموقع، كنيسة أخرى ومدفن حجري تهبط إليه عبر سبع درجات حجرية، لتجد مصطبة، أمام المدفن الذي تغلقه بوابة حديدية انكسر القفل وتصدع الباب لتتسرب منه كل حكايا الزمن العتيق!

أتجول في أنحاء الكنيسة، أتوقف عند



خربة ياجوز



المحراب والمذبح.. ألمح جرن المعمودية مليء بماء المطر.. أغسل فيه وجهي، حجرات متداعية.. قناطر.. أجران كثيرة، أرفع رأسي لألمح سرب حمام يحلق في السماء إحدى الحمامات تسقط في أعماق بئر مهجور يغطيه حجر وكأنه يكمم أفواه الماضي.

من ياجوز إلى عبدون.. المنطقة الأكثر ثراءً وجمالاً في عمان، ولا أنسى في دربي أن أمر على رجم الملفوف في جبل عمان الذي يرجع للقرن السادس ق.م حيث هو واحد من الأبراج الثلاثة عشر التي أنشأها العمونيون حول عمان من أجل الدفاع عنها، ولتكون مركز تجمع زراعي يقيم في كل واحد منها شيخ خلال مواسم الحصاد، الآن الرجم يجاور دائرة الآثار يحيّي كل داخل إليه!

أشجار السرو الحرجية تغطي المكان، ابحث عن بوابة حجرية لأعبر منها إلى حجرة تفضي إلى معصرة العنب التي تحتضن قناة إسمنتية كانت تتهاوى فيها قطوف العنب.

حجرتان متجاورتان تهمس أولاهما للأخرى.. يربط بينهما قناة حجرية، يتم في الأولى عصر العنب الذي يسيل إلى ثقوب فخارية نحو مصفاة محفورة بالحجر، ليعبر إلى الأخرى يبحث عن بئر تعلوه قناة فخارية يحمل فائض العصير، وعندما تفيض البئر الأولى ترسل فيضها إلى البئر الثانية. يا للآبار الطافحة بنبيذ الماضي..

دخلت إلى معصرة الزيتون فهي تتكون من حجرين منصبين يبلغ ارتفاع الواحد منهما حوالي المترين، بينهما فراغ يوحي بأن هناك ذراعاً خشبية كانت تربط بينهما، ثم حفرة مجاورة لهما، وحوض للهرس يعلوه حجر الرصّ.

زيت الزيتون ونبيذ العنب، هذه بضاعة قرية عبدون الريفية التي أنشئت في بداية العصر البيزنطي وبداية العصر الإسلامي. هناك بقايا مصلى قديم دفن تحت أرضه بضعة جرار في واحدة منها مصكوكات ذهبية، وكذلك بقايا كنيسة بيزنطية تجاور تلك المعاصر.

عمان مدينة جميلة وغنية ووادعة مثل وجه صبي، كل حجر فيها ينطق، كل شجرة من أشجارها تعطي نغماً جميلاً، ها أنذا أتجه إلى قلب المدينة النابض، حيث أصوات الباعة، ورائحة العطارة التي تعبق من الحوانيت الحديثة لتختلط برائحة الطيب المنبعث من بقايا الحمّام في:

❖ سبيل الحوريات: صبية تتهادى يتطاير شعرها المنسول على كتفيها، أتراها من حوريات الماضي أم من بنات عمان؟

يرجع تاريخ المكان إلى الفترة الواقعة ما بين القرن الثاني وأوائل القرن الثالث للميلاد، حيث يتألف من ثلاث حنايا نصف دائرية تعلو كل واحدة منها قبة، تطل على حوض السباحة حيث النوافير التي اندثرت الآن، ولم يبق منها سوى أصداء الماضي، كان هنا فرح..صخب.. نقر دفوف.. وحكايا تشبه ألف ليلة وليلة، لكن ضوء الشمس غاب وأظلمت المدينة، وتحول السبيل إلى خان ينزل فيه المسافرين.

اتخذت الدرب إلى المدرج الروماني الذي يرجع تاريخ بنائه إلى القرن الثاني الميلادي والذي أنشىء تخليداً لزيارة القيصر هدريان إلى عمان عام ١٣٠م.

في بطن الجبل ينتصب المدرج الروماني يعرفه سكان عمان الذين لعبوا في ساحاته، وتسلقوا درجاته صغاراً، شاخوا وبقي المدرج شامخاً.. أقواس وحنايا ثم أعبر إلى الداخل حيث ثلاث طبقات حجرية من الدرجات، تصل بين الطبقة والأخرى عتبة حجرية تقارب المترين في عرضها، ويفصل بين هذه الطبقات ممرات.

في الطبقة الثانية من المدرج أقبية يتصل بعضها ببعض، وفي الأعلى غرفة الإمبراطور.. سلاماً يا سيدي.. ها أنذا أصعد إليك.. أطل على الأعلى فأرى حجرة جميلة تعلوها قبة حجرية ومحرابين يحيطان بها مليئان بالزخارف، هنا أصير حمامة أحلق في سماء عمان أشدو لها، وأصلي لخالقها بأن يحفظها، ثم أهبط إلى الساحة الكبرى وقاعة المسرح الذي تتغندر فيه الشمس فترشقه صباحاً بشعاع ذهبي وتختفي عصراً لتترك ظلال وردية تشبه المسرحيات التي كانت تعرض عليه وقد ألفها مشاهير اليونان مثل سوفكليس واسخيلوس، ففي الصباح كانت تعرض المآسي، وقبل المغيب المسرحيات الساخرة، وقد شهد المسرح العديد من المبارزات والألعاب الرياضية.

أسير عبر الساحة القديمة حيث قاعة الموسيقى أو ما يسمى)أوديوم)، مرح صغير ما زال على درجاته أنغام الماضي.

الآن أصل صوب جبل القلعة التي تودعها الشمس حيث بقايا مدينة أثرية ترجع إلى العصر الحديدي الأول (١٢٠٠-٩٥٠ق.م)، لم يبق منها سوى أطلال، وسور يحيط بالقلعة يرجع إلى عهد بطليموس فيلادلفوس (٢٨٥-٢٤٣ق.م).

صرح شامخ يطل على المدينة وبقايا هيكل روماني كان به تمثال هرقل، لم يبق منه سوى بضع قطع صغيرة من المرمر، يقع قريباً منه البرج الوحيد الذي يطل على قلب المدينة. هنا تحلق مثل نسر تشاهد بيوت عمان وأسواقها ومدرجها الشهير.

ثم تسير إلى العصر الأموي ومقر الحاكم والقصر الأموي الواقع بين ساحتين تعلوه قبة وعقود برميلية، زخارف ونقوش أموية، وقبة تذكر بمسجد الصخرة، بالقرب من القصر هناك بركة حجرية كانت مليئة بماء الماء، بجانبها بوابة سرداب لا أحد يدري إلى أين يفضي! ربما إلى الزمن الغابر..!

عمان الحب الأخوي.. عمان الأجمل.. أسير صوب عمودين شامخين بينهما جسر حجري، أرفع رأسي، تتساقط على قطرات الحكمة التي تستقي المدينة من نبعها، لتسطر سطراً آخر من سفر المجد عبر سنوات الزمن الحاضر.

ملحق سياحي يصدر عن مجلة عمان الثقافية

عمّان

رئيس التحرير: عبد الله حمدان

سكرتيرة التحرير التنفيذية: نرمين أبو رصاع

التصميم والاخراج: ريما السويطي

الأردن- عمّان هاتف: ٤٦٣٥٠٨٣ e-mail: amman_mg@go.com.jo

مطابع الرأي التجارية AL-RAI COMMERCIAL PRESS

